arte: oggi in Italia/art: what's happening in Italy today

bit

Gl'inviti alla Biennale di Venezia / M. Fagiolo: Il Sin
Teatro di Balla / Ceroli / Multiples ed altre cose / Pisto
letto 'lui même' / Balestrini Bignardi Ricci: Illumina
zione / M. Crevari: Il mestiere dell'undermaker / Ren
ato Mambor / Joseph Rykwert: Lettera da un'altra av
anguardia / M. Diacono: Con temp l'azione / E. Tadi
ni: The life of Voltaire / Daniela Palazzoli: Un editori
ale / G. Celant: Rivoluzione in serie / Theatre off-Ro
me / Notizie / Reviews / Gallery guide / Current news.

(B't is published in English with parallel Italian text)

Dicembre/December 1967 Numero 6 Una copia lire Cinquecento

Calendario mostre/Exhibitions calendar

GALLERIA	DICEMBRE	GENNAIO	FEBBRAIO
De' Foscherari, Bologna	Saul	De Vita	
Nuova Loggia, Bologna	La scuola di Pistoia		
Minotauro, Brescia	Télémaque		
Deposito, Genova	Sue Bitney		
La Bertesca, Genova	Boetti Guerriglia!	Ceroli	Piacentino
Polena, Genova	Reggiani		
Rotta, Genova		Vacchi	
Studio Prini, Genova		Percorso di guerra	
Istituto d'arte, Università, Genova	College 1		
Agrifoglio, Milano	Margonari		
Ariete, Milano	Luce-Movimento	Marotta	
Annunciata, Milano	Olivieri Opere d'avanguardia per la collezione privata		
Jolas, Milano	Pascali	Fini	
Milano, Milano	Alastair	G. Somaré	Tholy
Milione, Milano	Picasso Acquaforti e Acquatinte		
Naviglio 1 e 2, Milano	Kandinsky Edizioni del Naviglio	Turcato Clemente	Boriani Toyofuku Bill
Pagani, Milano	Tagliaferro		
Pater, Milano	Colne		
Studio Marconi, Milano	Tadini Multipli	Mondino	
Vismara, Milano		Riccitelli	
Incontri Culturali, Napoli		Barisani	
Modern Art Agency, Napoli	Ceroli		
Steccata, Parma	Volpini		
Centro Romagnosi, Piacenza	Arte Oggettuale	Edizioni ED 912 Cremaschi Della Casa	Ragazzi / Xerra
Attico, Roma	Kounellis	Albers	Colombo
Ferro di Cavallo, Roma	Veruda	Gandini	
Jolas, Roma	De Chirico	Leonor Fini	
Marlborough, Roma	Perilli	Beverly Pepper	
Medusa, Roma	Hundertwasser	Guttuso	
Segno, Roma	Dubuffet		

ERRATA CORRIGE

Sono state invertite per errore a pag. 11 le didascalie delle illustrazioni riguardanti le opere di Victor Vasarely e Paolo Scheggi.

Ci scusiamo con gli autori e con i lettori.

dicembre 1967

Galleria la Bertesca
16122 Genova / Italia
via SS. Giacomo e Filippo 13 r
telefono 810236

Morandini
Boetti / Icaro / Mambor / Prini
Mussio

Calendario mostre/Exhibitions calendar

GALLERIA	DICEMBRE	GENNAIO	FEBBRAIO
De' Foscherari, Bologna	Saul	De Vita	
Nuova Loggia, Bologna	La scuola di Pistoia		
Minotauro, Brescia	Télémaque		
Deposito, Genova	Sue Bitney		
La Bertesca, Genova	Boetti Guerriglia!	Ceroli	Piacentino
Polena, Genova	Reggiani		
Rotta, Genova		Vacchi	
Studio Prini, Genova		Percorso di guerra	
Istituto d'arte, Università, Ge[illegible]a	College 1		
Agrifoglio, Milano			
Ariete, Milano			
Annunciata, Milano			
Jolas, Milano			
Milano, Milano			
Milione, Milano			
Naviglio 1 e 2, Milano			
Pagani, Milano			
Pater, Milano			
Studio Marconi, Milano			
Vismara, Milano			
Incontri Culturali, Napoli			
Modern Art Agency, Napoli			
Steccata, Parma			
Centro Romagnosi, Piacenza			
Attico, Roma	Kounellis	Albers	Colombo
Ferro di Cavallo, Roma	Veruda	Gandini	
Jolas, Roma	De Chirico	Leonor Fini	
Marlborough, Roma	Perilli	Beverly Pepper	
Medusa, Roma	Hundertwasser	Guttuso	
Segno, Roma	Dubuffet		

Alighiero Boetti
dicembre 1967

Galleria la Bertesca
16122 Genova / Italia
via SS. Giacomo e Filippo 13 r
telefono 810236

Morandini
Boetti / Icaro / Mambor / Prini
Mussio

UGO
NESPOLO
GALLERIA
PUNTO
VIA PRINCIPE AMEDEO 1
10123 TORINO
TELEFONO 510.164

le gallerie del naviglio
milano/venezia
diretté da renato cardazzo

abito marucelli

capogrossi · gentilini · scanavino
campigli · calder · soto · manzi · bianco
abe · toyofuku · alviani · bonalumi
scheggi · ceroli · giosetta fioroni
clemente · nakay

foto di Fernando Scianna

b°t

Arte: oggi in Italia / Art: what's happening in Italy today
Dicembre / December 1967, Nr. 6

Illustrazioni / Illustrations Alviani, Arp, Balla, Bignardi, Boetti, Ceroli, Colombo, Dioniso Teatro, Ernst, Kandinsky, Locatelli, Mambor, Mari, Mondino, Nespolo, Pardi, Pistoletto, Reggiani, Rot, Scheggi, Simonetti, Tadini, Vasarely.

Copertina / Cover Gianni Sassi

Grafica Angelo Sganzerla

Comitato di redazione / Editorial Council Germano Celant, Mario Diacono, Daniela Palazzoli, Tommaso Trini, Marisa Volpi

Redazione / Editorial Office via Piolti de' Bianchi 19 - 20129 Milano, Italia - tel. 717827

Direttore Responsabile / Editor Daniela Palazzoli

Traduzioni / Translations Henry Martin

b°t è pubblicato da **ED 912** Edizioni di cultura contemporanea per i tipi delle Arti Grafiche La Monzese in 20093 Cologno Monzese, via IV Novembre 21 / b°t is published by **ED 912** Edizioni di cultura contemporanea.
Composizione meccanica: Veltype, Corso XXII Marzo 34, Milano
Autorizzazione del Tribunale di Milano N. 193/97 del 10-6-67

Ringraziamo per averci prestato alcuni clichés le gallerie Del Deposito e La Polena di Genova, la Galleria del Naviglio di Milano, il Museo Civico di Torino. Idiotgram *di Dieter Rot è tratto dalla rivista « Gorgona » edita da Josip Vanista.*

Il quàndo

Una rivista è una forma e una relazione. Essa instaura dei contatti fra la vita in generale e una specifica attività, in questo caso la cultura — che è continua riproposta di domande che non possono trovare per ora una soluzione.

Il nostro modo di stabilire questo rapporto è che il giornale non è più materia mediata, ma materiale, *media*. Per arrivare a leggere avete compiuto un gesto che non si può ripetere. Per una volta tanto la carta del giornale non è stata solo carta da giornale — il supporto di certe informazioni, una materia su cui imprimere sentimenti umani — ma materiale di cui un evento ha stabilito e usato certe caratteristiche. Il problema di fondo è ovviamente quello di come intervenire sui dati, di che cosa farsene della consapevolezza della guerra nel Vietnam, o della rivoluzione cubana. La sua riproposta avviene a partire dalla considerazione che un fatto prodotto — un'opera — non è la produzione del fatto — così come nel concepimento non si può confondere il bambino con l'unione che lo ha fatto nascere. Invece di correre dietro a tutti i bambini che nascono noi pensiamo sia meglio piazzarci all'origine del più gran numero possibile di pre-fattori. Stimolare la produzione di eventi che collegandosi fra di loro concentrino in un campo definito la probabilità dell'evento finale — cioè sempre quello attuale — e organizzino la probabilità al di fuori di catene causali, ma dentro un certo campo.

Bisogna inventare dei mezzi che siano la presa diretta dell'evento. Anche se dovete ancora voltare le pagine, la pagina trenta « non viene dopo » la pagina uno. Speriamo che il vostro gesto abbia distrutto l'attesa psicologica della spiegazione, e costruisca una prima forma di *fisicologia* del fatto culturale.

Delle cose non ci interessa, per ora, nè il perché nè il come; ci interessa il momento-in-cui. Infatti, che cosa ci resta dopo uno spettacolo televisivo? Niente. E dopo una mostra? Un fatto culturale, un catalogo, delle foto. Noi finora ci siamo limitati a prendere il fatto culturale. Ogni opera era una specie di sasso che andava lentamente a fondo e noi dai cerchi che faceva dovevamo giudicare quanto era pesante, quanto era largo, se aveva incontrato resistenze nella sua caduta e così via. L'apparizione dell'immagine televisiva, ad esempio, ci ha invece abituati a vedere la caduta del sasso nell'acqua senza i cerchi. L'informazione è alterità rispetto alla propria illustrazione, proprio perché quest'ultima non sussiste. La sua *evenienza* dipende dalla possibilità di produrre un campo funzionale che appaia nelle sue relazioni di congiunzione. Riunire in un dato campo tutti quei « f.attori » che hanno delle probabilità di organizzarsi secondo certi eventi. Inventare la efficacia dell'azione è poi solo un'altra azione.

Daniela Palazzoli

The when

A magazine, or review, is a form and a relationship. It sets up contacts between life in general and a specific activity. In the present case culture — which is continuous re-proposing of questions without present solution.

Our manner of establishing this relationship is that a newspaper is no longer mediated matter, but material, media. To reach the point of reading, you have made a gesture that cannot be repeated. For once, the paper is not merely that of a newspaper — the support-base for certain information, matter on which human sentiments are imprinted — but material of which an event has established and used certain characteristics. The fundamental problem is clearly how to act on data, what to do with the awareness of the war in Vietnam, or of the Cuban revolution. The re-proposal of this problem is made starting from the consideration that a fact produced — a work — is not the production of the fact — just as in conception the child cannot be confused with the union that brought it to birth. Instead of running after all the babies that are born we believe it better to take up a position at the origin of the greatest possible number of pre-factors; to stimulate the production of events which, by interconnection, concentrate within a defined field the probability of the final event — i.e. always the present one — and which organize the probability outside causal chains but within a certain field. It is necessary to invent means that are the live shot of the event. Even if you have to turn over the page again, page 30 does not « come after » page 1. We hope that your gesture has destroyed the psychological expectation of the explanation, and that is constructs a first form of physicology of the cultural fact. The how and why of things do not, for the moment, interest us; we are interested in the moment-in-which.

What in fact are we left with after a TV show? Nothing. And after an exhibition? A cultural fact, a catalogue, photos.

So far, we have confined ourselves to taking the cultural fact. Every work was a kind of stone that slowly sank to the bottom, and we had to judge, from the rippled circles it made, how heavy it was, how wide it was, whether it met with resistance in its descent, and so on. The appearance of the TV image, for example, has on the contrary accustomed us to seeing the descent of the stone in the water without the circles. The information is otherness (?) with respect to its illustration, precisely because this latter does not exist. Its occurrence depends on the possibility of producing a functional field that appears in its relations of conjunction. To unite in a given field all those f.actors that have chances of organizing themselves according to certain events. To invent the effectiveness of the action is after all only another action.

Daniela Palazzoli

M. Mc LUHAN IL FATTO CHE LA PAGINA CHE LEGGETE

Il sin-teatro di Balla

L'apporto di Giacomo Balla all'avanguardia è ancora da studiare nella totalità: la pittura astratta, l'ideologia teosofica, la pittura fotografica e dinamica, l'arredamento, il vestito, i complessi plastici, l'oggetto cinetico, il teatro, la programmazione delle luci, il cinema... Parliamo stavolta del suo contributo alla scena, in gran parte dimenticato. Iniziamo con due « pomeriggi futuristi » alla galleria Sprovieri (Roma 1914) che videro Balla protagonista. Il primo era « Piedigrotta » di Cangiullo in cui Balla recita vestito da nano, con un cappello variopinto ed esegue l'ambiente scenico (leggiamo in « Lacerba »: « la sala era illuminata da

È STAMPATA È DI GRAN LUNGA PIÙ IMPORTANTE

lampadine rosse che raddoppiavano il dinamismo del fondale piedigrottesco dipinto da Balla »). La seconda scena era la « Discussione di due critici sudanesi sul "Futurismo" » improvvisata intorno a un pianoforte stonato da Marinetti Cangiullo e Balla (che suonava la chitarra). Possiamo qui dare il testo ritrovato in un taccuino di Balla (ricordando tra parentesi i « canti negri » del *Cabaret Voltaire*):

Farcionisgnaco gursinfuturo
bordubalotapompimagnusa sfacataca
mimitirichita plucu sbumu furubutusmaca
sgnacsgnacsgnac chr chr sctechestecheteretete
maumauziritititititititi
Niente=tutto

La terza serata fu « Il funerale del filosofo passatista » (cioè, crociano) sempre di Cangiullo: Balla era « camuffato da scaccino impugnava un lungo pennello a guisa di torcia, col quale percoteva di tanto in tanto un campanaccio da vacca, salmodiando con voce nasale nieeet-nieeet, nieeet-nieeet, nieeet-nieeet » (lo ricorda « Lacerba »). Diamo solo qualche notizia, in attesa di approfondire il clima del *Cabaret Sprovieri.*

Ma ecco le prime « sintesi » di Balla: *Macchina tipografica* e *Inferno* (1914), *Primavera* (1915), *Sconcertazione di stati d'animo* (1916), *Per comprendere il pianto* (degli stessi anni). Il clima è quello dei manifesti: « Il teatro di varietà », « Teatro futurista sintetico ». E' un teatro « sintetico, atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irreale ». I comandamenti sono due: 1) « porre sulla scena tutte le scoperte (per quanto inverosimili, bizzarre e antiteatrali) che la nostra genialità va facendo nel subcosciente, nelle forze mal definite, nell'astrazione pura, nel record e nella fisicofollia » 2) « sinfonizzare la sensibilità del pubblico, esplorandone, risvegliandone, con ogni mezzo, le propaggini più pigre; eliminare il preconcetto della ribalta, lanciando reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori ».

Balla's Syn-theatre

The extent of the importance of Giacomo Balla for the avant-garde still remains to be determined. His influence touches upon manifold areas: abstract painting, theosophical ideology, photographic and dynamic painting, interior decoration, fashion design, the kinetic object, the theater, cinema, programmized light display, etc. His contribution to scenography has been almost forgotten.

Let's begin with the two « futurist afternoons » of which Balla was the protagonist at the Sprovieri gallery in Rome in 1914. The first was Cangiullo's « Piedigrotta ». Balla was dressed as a dwarf in the performance, with a varicolored hat, and he also designed the set. In « Lacerba » the set is described as « a hall lighted with red bulbs that doubled the dynamism of Balla's grotesquely painted backdrop »). The second piece was the « Discussion on Futurism by two sudanese critics »; it was improvised around an out-of-tune piano by Marinetti, Cangiullo, and Balla (who played the guitar). The text found in on of Balla's notebooks reads:

Farcionisgnaco gursinfuturo
bordubalotapompimagnusa sfacataca
mimitirichita plucu sbumu furubutusmaca
sgnacsgnacsgnac chr chr sctechestecheteretete
maumauziritititititititi

Balla's first « synthesis » came in 1914 with *Printing Press,* 1915 with *Springtime,* 1916 with *Disconcertion of States of the Soul. To Understand the Sob* also dates from these years. The spirit here is much the spirit of the manifestos. The theater is to be « synthetic, a-technical, dynamic, simultaneous, autonomous, alogical, unreal ». There are two commandments: 1) « to put on the stage all of the discoveries (no matter how unreal, bizzarre and anti-theatrical they may be) that our genius is making in the realm of the subconscious, in the realm of defined powers, in the realm of pure abstraction, in « record », and in the sphere of 'psychofolly'; 2) to symphonize the sensibility of the public - exploring it, reawakening it, with every possible means, down to its deepest levels of laziness; to eliminate the notion of the stage, directly assailing the public with sensations; the action of the stage must invade the orchestra pit and the spectators ».

Printing Press. The set was made of a huge sign that read *TIPOGRAFIA.* The actors were like automatons; their movements were mechanical, simultaneous, jerky. The twelve actors shouted « noisy onomatopeias ». In discovering the value of noise, Balla moved toward the notion of the word as timbre and pure sound.

Inferno. The set was made of geometric solids

Marinetti e soci scrissero « sintesi » straordinarie (buone quelle di Boccioni) ma nessuno approda al puro suono inarticolato e alla parola-colore come Balla.
Macchina tipografica. La scena è formata dalla scritta cubitale TIPOGRAFIA, gli attori erano come automi, i movimenti meccanici, simultanei, scattanti (come è documentato in alcuni disegni, uno anche con le « note di regia »). I dodici personaggi--macchina (chiaro preludio alla scena Dada e Bauhaus) declamano « fortissimo » alcune « onomatopee rumoriste » delle quali possediamo il testo preciso. Nel riscoprire (come Russolo) il valore del rumore, Balla va anche oltre, verso la parola timbrica e il puro suono. Così ricorda una prova l'architetto Virgilio Marchi:
Una sera ci recammo tutti nel salotto di Diaghilef e di Semenoff per decidere le sorti della scelta del « Feux d'artifice » o del

and « irridescent interpenetrations » of flames. The text, written at the bottom of one of the sketches for the set reads:
At the doors of hell. 300 bells and whistles. Noises. People. Vauuvu vouuvu rrrorrrorrror — beat with two drum sticks
drily tac tac — shouts.
Springtime. A « synoptic pantomime ».
A kind of ballet like the other two. Soprano-voiced flowers sing this reply to Palazzeschi, the author of the skeptical poem, *The Flowers.*
Disconcertion of the States of the Soul.
In the first scene, the characters, against a white background, scream out multidigit numbers. In the second they scream out groups of consonants and vowels; in the third they make common gestures and recite clamorous newspaper headlines; in the fourth they talk with intonations of either pleasure or pain, and they finally leave the stage « quickly and in zig-zag ».

DI QUALUNQUE MESSAGGIO CHE POSSA

Giacomo Balla, Fotogramma dal Film «Vita futurista»

« Balletto tipografico » invenzione meccanica di Balla. Per quest'ultimo l'autore ci dispose in ordine geometrico e con l'immancabile bastone grigio-quadro dirigeva i movimenti macchinistici e i gesti che ognuno di noi doveva compiere per rappresentare l'anima dei singoli pezzi d'una rotativa da giornale. Io fui adibito a uno « STA » reiterato e violento da compiere con un braccio, ginnasticamente, che mi pareva di essere nel cortile di caserma all'istruzione. Balla, inutile dirlo, s'era riservato i sibili, l'onomatopeie, le verbalizzazioni più delicate

The step from the « free stage » to the « theater of the absurd » is not very great. These are, pertinently, the years of D'Annunzio the Divine, and the Magnificent Croce.
To Understand the Sob.
The tragic irony of this piece is clear from a reading of the text. (To understand the sob, one must laugh).
Gentleman dressed in white (summer suit)
Gentleman dressed in black (woman's mourning clothes)
Background: a square loom, half red, half green. The two characters always speak

che uscivano dalle sue labbra inframmezzate a quel memorabile « neh » piemontese ed allo sturacciolare di bottiglie di Frascati che faceva l'impenitente e barbuto Semenoff, che mandavano tutto in un grottesco intelligentissimo e molto divertente.
Inferno. In scena, solidi geometrici e « compenetrazioni iridescenti » di fiamme (restano due disegni). Il testo (indicazione di regia) in calce a un disegno, dice:
Alle porte dell'inferno. 300 campanelli fischietti — rumore persone vauuvu vouuvu rrrorrrorrror — con due bastoni battere secco tac tac — strepiti
Primavera. E' una « mimica sinottica », una sorta di balletto come gli altri due. I fiori, con voce di soprano, interpretano questa risposta a Palazzeschi autore della scettica poesia *I fiori.* Restano quattro fogli per l'esecuzione, fra i quali il testo completo.
Sconcertazione di stati d'animo.

very seriously.
Black man - To understand the sob...
White man - Pispicchirtitotiti
Black man - 48
White man - Brancapatarsa
Black man - 1215 but me...
White man - Ullurbussssssut
Black man - 1 it seems that you are laughing
White man - Sgnacarsanipir
Black man - 111,111,002 I forbid you to laugh
White man - Parplicurplotorplaplint
Black man - 888 but for the for the for the sake sake sake of GggggoDD. Don't laugh. Understand?
White man - Iiiiii rrrrr i rr iririri
Black man - 1234 Enough ! Stop it ! Stop laughing !
White man - One *must* laugh.
The *mis en scene* for *Feux d'artifice* is an extraordinary event when reconsidered. The *mis en scene* was entirely abstract and

ESSERVI TRASMESSO ■ G. FLAUBERT **MOVIMENTO:** ●

Balla giunge alla assoluta pregnanza del linguaggio. Nella prima scena, su fondo bianco, i personaggi gridano numeri chilometrici, nella seconda gridano gruppi di vocali e di consonanti, nella terza fanno gesti usuali e parlano accavallando titoli clamorosi di giornale, nella quarta parlano con piacere o dolore e infine lasciano la scena « con velocità a zig zag ». E' piccolo il passo dalla « scena in libertà » al « teatro "dell'assurdo" ». Non sarà inutile pensare che siamo agli anni di *Cabiria,* del divino Gabriele D'Annunzio, di don Benedetto Croce.
Per comprendere il pianto.
La tragica ironia di questa scena risalta a una lettura diretta (per comprendere il pianto bisogna ridere):
SIGNORE VESTITO DI BIANCO (abito estivo)
SIGNORE VESTITO DI NERO
(abito da lutto, da donna)
FONDALE: telaio quadrato, metà rosso, metà verde. I due personaggi parlano sempre molto seriamente.
UOMO NERO Per comprender il pianto...
UOMO BIANCO Mispicchirtitotiti
UOMO NERO 48
UOMO BIANCO Brancapatarsa
UOMO NERO 1215 ma mi...
UOMO BIANCO Ullurbussssssut
UOMO NERO 1 sembra che ridiate
UOMO BIANCO Sgnacarsanipir
UOMO NERO 111.111.022 vi proibisco di ridere
UOMO BIANCO Parplicurplotorplaplint
UOMO NERO 888 ma perdioisssssimo ! Non ridete ! Avete capito?
UOMO BIANCO Iiiiii rrrrr i rr iririri
UOMO NERO 1234 Basta ! Finitela ! Finitela di ridere !
UOMO BIANCO Biisogna ridere.
La messinscena di *Feux d'artifice* è uno straordinario episodio da rivalutare: una eccezionale messinscena del tutto astratta, governata da una programmazione di luci (progettata nel 1915, eseguita nel 1917 al Costanzi di Roma). L'esecuzione diretta da Strawinsky durava circa 15 minuti e l'azione si basava esclusivamente sulla

Giacomo Balla, Personaggio automa per la sintesi « Tipografia »

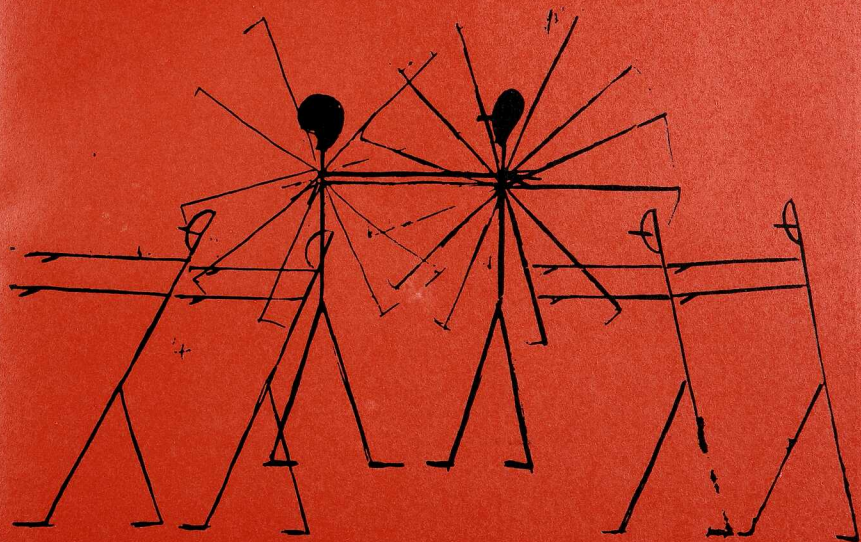
variazione della luce in scena. Questo balletto senza ballerini è veramente l'approdo della ricerca futurista di Balla: siamo alla sintesi geometria-musica-luce-movimento, sintesi che dura appena lo spazio di qualche minuto e si dissolve per sempre con gli applausi. E' l'anno di *Parade* di Picasso dato sempre dai balletti russi.
Balla cerca di mettersi in sintonia con le invenzioni pirotecniche del musicista: la scena è gremita di inquietanti forme di cristallo, con bagliori di luce-colore, forme madreporiche, simboli di infinito (spirale, onda corrente), emblemi della luce (obelisco, piramide, raggi di sole, falci lunari), aerodinamogrammi (voli di rondini, uccelli di fuoco). Il tutto si proiettava su un fondale nero con raggi rossi, illuminato dal retroscena. Abbiamo diversi documenti per capire e ricostruire l'opera. Tre bozzetti a tempera, un disegno nel taccuino n. 3, due disegni per tutta la scena. Inoltre, 35 progetti esecutivi per la costruzione delle singole forme geometriche (realizzate in legno ricoperto da tessuti a vivaci colori: in alto erano forme variopinte illuminate in trasparenza). Infine c'è il foglio della programmazione delle luci (Balla, nella buca del suggeritore, si era costruito una tastiera con i commutatori: *suonava la luce*): sono 50 tempi, con 50 variazioni di luci (bilance proiettori, luci trasparenti dietro le forme, riflettore per il fondale: ma notiamo anche i momenti che prevedono l'accensione o lo spegnimento di tutto il teatro). Su queste basi Elio Marchegiani ha costruito un « omaggio a Balla » esposto alla mostra della luce dell'Obelisco (Roma, febbraio '67).
Non possiamo attardarci su questa realizzazione straordinaria per la quale esistono anche ricordi di testi oculari (Pierre Lerat, Virgilio Marchi). Rimando comunque al mio *Omaggio a Balla* (Bulzoni editore Roma 1967) e all'articolo *Futurballa* (in corso di pubblicazione su *Metro*). E chiudo con il ricordo del film *Vita futurista* (dic. '16 - gennaio '17) cui Balla partecipò attivamente. La prima scena era di *cinéma-verité*, la seconda introduceva il colore in senso psicologico (con un viraggio della pellicola), la quarta prevedeva la deformazione ottica, la quinta integrava musica-luce-ritmo-spiritismo, la settima era un « dramma di oggetti » in anticipo su Richter. Balla partecipava all'ultima mostrando una cravatta futurista in primo piano (come mi ricorda l'operatore Arnaldo Ginna), inventò la scena della deformazione con specchi concavi e convessi e soprattutto la « Danza dello splendore geometrico ». Una ragazza vestita di stagnola danzava contro un fondale geometrico: intanto, forti riflettori la fasciavano smaterializzando il bagliore della stagnola (« distruggendo così la ponderalità dei corpi »). Balla, satanico, appare nel fondo di questi fotogrammi.

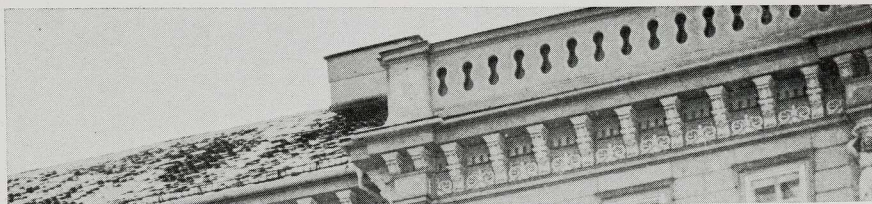
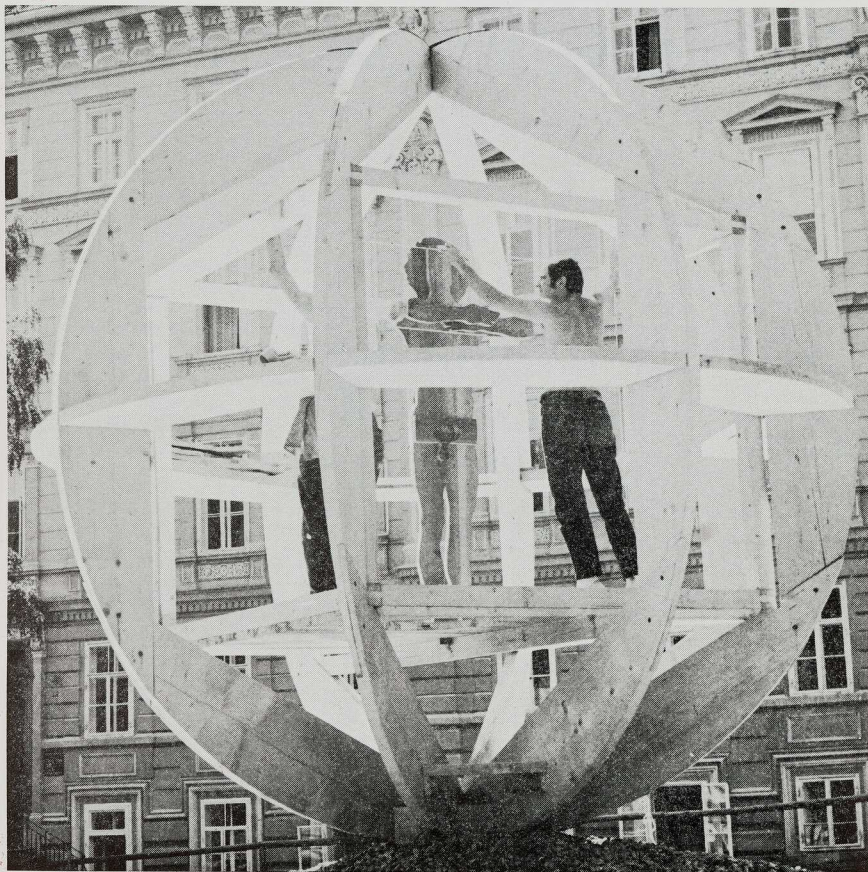
Maurizio Fagiolo

governed by a series of programmized light. The execution of the event was entrusted to Stravinski and it lasted for about 15 minutes, with all of the action being based upon the variations of the light on the stage.
This ballet without dancers was the high point of Balla's futuristic research. There is here a synthesis of geometry, lights, music, and movement that dissolved forever with the applause that followed it. This is year in which the Russian ballets were giving Picasso's *Parade*. Balla attempted to tune in to the pyrotechnical inventions of the musician. The set was full of disturbing crystaline forms, flashes of lights and colour, madreporic forms, symbols of infinity (spirals, waves), emblems of light (obelisks, pyramids, rays of the sun, lunar hawks), aereodynagrams (flights of swallows, birds of fire). And all of this was projected into a black background with red rays and lighted from behind. The individual geometric forms were constructed of wood and covered with brightly coloured materials. Balla was seated in the prompter's box and controlled a panel of light switches. He *played the lights*. There were fifty sequences, fifty variations of light. (Reflectors, spots, projectors, back-lights).
Balla was also very active in the film *Futuristic Life* at the end of 1916 and the beginning of 1917. The first scene was all *cinéma verité;* the second introduced colour as a fact of psychology (through a direct toning of the film); the fourth heralded an optical deformation; the fifth integrated music, light, rhythm,spiritualism; the seventh was a « drama of objects » in anticipation of Richter. Balla participated in the last scene, wearing a futurist neck-tie in close up. He created the scene of the deformations with a series of convex and concave mirrors. In the « Dance of Geometric Splendor », a girl dressed in tin-foil danced against a geometric background while strong reflectors streaked across her, thus dematerializing the tin-foil and turning it into flashes of light. (« Destroying the weight of the bodies »). Balla himself appears satanically in the lower corner of these frames of film.

Maurizio Fagiolo

(l'opera di Balla sarà presentata alla prossima Biennale di Venezia con una grande retrospettiva)

CONSIGLIATO A CHIUNQUE ■ J. JOYCE MOVE UP,

Giacomo Balla, Coreografia della sintesi « Tipografia »

La scultura di Mario Ceroli a Graz

MACKINERNY! MAKE ROOM, FOR

L'immagine e il suo dop(pi)o

Quando un uomo si accorge di avere due vite, una astratta in cui sta la sua mente e una concreta, in cui sta pure la sua mente, o finisce come il pazzo che, per paura, nasconde una delle sue due vite recitando l'altra, o come l'artista che non ha paura e le rischia tutte e due.
L'uomo ha sempre tentato lo sdoppiamento di se stesso per cercare di conoscersi.
Il riconoscere la propria immagine nello stagno d'acqua come nello specchio, è forse una delle prime vere allucinazioni a cui l'uomo è andato incontro. Una parte della sua mente è rimasta appiccicata a quella riproduzione di se stesso. Lo sdoppiamento si è utilizzato nel tempo in maniera sempre più sistematica e sempre più convinta.
La mente ha costruito la rappresentazione sulla base del proprio riflesso. E l'arte è diventata una delle specialità di questa rappresentazione.
Quando la mia necessità di comprensione si è affacciata alla vita, ho istintivamente identificato tutti i contrasti nel sistema di sdoppiare ogni cosa. E guardando all'arte ho sentito la forte oscillazione a cui essa mi costringeva tra una parte mentale e astratta a una parte concreta e fisica.
E ho individuato nel mezzo rappresentativo i due poli in contrasto e attrazione reciproca: la mia presenza letterale proposta dallo specchio e la mia presenza intellettuale proposta dalla mia pittura.
Il mio modo di rischiare le mie due vite, è stata la sovrapposizione direttta della mia immagine dipinta alla mia immagine riflessa.
I miei due personaggi hanno smesso di recitare il dramma del trapasso della propria vita a favore della vita dell'altro, diventando una cosa sola. Così l'essere e il non essere, la domanda e la risposta, il dubbio e la certezza e tutte le altre antinomie, sono precipitate le une sulle altre a formare un solo elemento.
La cultura proiettata dallo specchio si riprecipita sullo specchio e crea la nuova allucinazione, che è il rispecchiamento all'inverso. Tutto il sistema della rappresentazione si è ribaltato, come rovesciare una manica. Esso, attraverso tutto l'arco dei riverberi (astratto riflesso dalla vita e vita riflessa dall'astratto) applicato letteralmente in questi quadri è arrivato al rispecchiamento di se stesso, come un cane che corre dietro alla sua coda.
Lo spettacolo di questi quadri sta nel trovarsi di fronte a un veicolo velocissimo, capace di percorrere in un solo istante un viaggio di andata e ritorno dal passato remoto ad oggi.

MICHELANGELO PISTOLETTO 1967

The Image and its double

When a man realizes that he has two lives — an abstract one for his mind and a concrete one which is also for his mind — he ends up either like a mad-man, who, out of fear, hides one of his lives and plays the other as a role, or like the artist, who has no fear and who is willing to risk the both of them.
Man has always attempted to double himself as a means of attempting to know himself. The recognition of one's own image in a pool of water — like recognizing oneself in a mirror — was perhaps one of the first real hallucinations that man experienced. And a part of man's mind has always remained attached to that reproduction of himself. With the passage of time, this doubling — this process of duplication — come to be used in ways that were ever more systematic, and ever more convinced. The mind created representation on the basis of the reflection of the self. And art has become one of the specialties of this representation.
I discovered the poles that were in simultaneous attraction and repulsion, — my literal presence as proposed by the mirror, and my intellectual presence as proposed by my painting. These two presences of myself were the two lives that were at one and the same time tearing me in two and calling me with urgency to the task of their unification.
My way of risking the both of my two lives has been a matter of directly superimposing my painted image upon my reflected image. By becoming but one single thing, my two « characters » have ceased acting out the drama of the death of one of them for the benefit of the other. And thus, being and non-being, question and answer, doubt and certainty, and all of the other antinomies have unified their terms into but one single element.
The culture projected by the mirror is thrown back upon the mirror and we stand in front of a new hallucination — the hallucination of reflection in reverse. The entire system of representation has been flip-flopped — like turning a sleeve inside out. By means of the arc of reverberations that is literally pertinent to these paintings (the abstract reflected by life, and life reflected by the abstract), the system has arrived at a reflection of itself, like a dog that chases its own tail. The experience that these paintings offer is the experience of finding oneself in a vehicle of extraordinary speed that is capable in a single instant of making a round trip from today to the remotest past and back again.

Michelangelo Pistoletto 1967

I multipli

Multiples

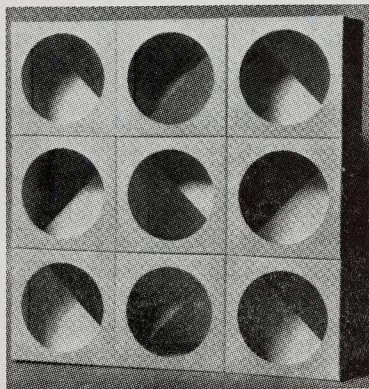
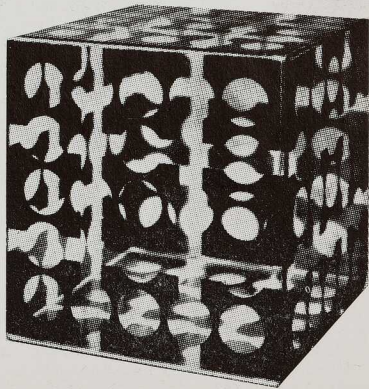
*Ugo Locatelli è un giovane artista che produce esclusivamente per multipli. Questo, ad esempio, è un elemento segnaletico: l'***uomo fulminato** *dalla corrente elettrica che reagisce a dei patterns percettivi colorati.*

Una rivoluzione in serie

La società consuma e l'artista produce. Reperita un'idea originale vi si vincola per tutta la vita. Le variazioni sul tema sono infinite. Morandi produce l'idea, della bottiglia, in serie, Duchamp ricerca la serie di idee. Produrre e ricercare, gli opposti non si toccano. Duchamp lascia alla società la produzione delle sue idee, non si fa integrare, continua anzi a giocare a scacchi (la mossa del cavallo non è mai rettilinea) e a scegliere, mai si fa scegliere. Evita di sostituirsi alla catena di montaggio, ma lascia a Schwarz la divulgazione oggettuale delle sue idee nel mondo. Il multiplo diventa così uno strumento dirompente e non vincolante l'attività del ricercatore. E' il sistema a soddisfare se stesso, l'onanismo mentale dell'artista lascia il posto alla ricerca. L'artista dispone così di due livelli operativi. Da un lato lavora sperimentalmente, ricerca, non si cura del « prodotto » pur di arrivare ad un nuovo risultato linguistico e gnoseologico, vive in laboratorio quale tecnico dell'immagine e della comunicazione estetica, dall'altro concede alla società la sua collaborazione per divulgare, attraverso l'oggetto in serie, le conoscenze acquisite e i fatti già esperiti. Ricerca e fa produrre, rimane così sempre « contemporaneo nel suo presente » (Debray). Non si vincola ad una storia, ma la costruisce.
La produzione in serie ricopre così la sua funzione sociale nello svincolare l'artista dalla sua parte per riaffidarlo al suo atteggiamento primario. Così Danese permette a Mari di realizzare una divulgazione capillare delle sue idee sulla figurazione

TERMINE PER UNA TALE MOLE DI RIFLESSI,

elementare e primigenia e nel momento stesso opera una rieducazione linguistica in merito alla figuralità animale. Parimenti, le gallerie genovesi, il Deposito e la Bertesca, producono oggetti estetici di serie. Il problema di fondo viene però evitato, si produce ancora per il pubblico apparentemente colto, l'idea è dominio di pochi eletti. L'azione è però considerevole, le opere di Vasarely, Bill, Carmi, Morandini, Alviani, Simonetti, Scheggi, Colombo, Soto... (Deposito) e Mattiacci, Alviani, Tacchi, Mambor, Maini, Prini, Boetti, Icaro, Gallina, Morandini, Bignardi, Kounellis, Ceroli, Fabro, Paolini, Simonetti, Piacentino... (Bertesca) si allineano dinanzi al pubblico a prezzi accessibili, il mito dell'oggetto unico viene scalfito, seppur non distrutto. La colpa non è certamente del Deposito o della Bertesca, è l'industria che dovrebbe distruggere i miti, ma sarebbe come chiederle di autodistruggersi. Così da un'autodistruzione di una tipografia tradizionale è nata l'ED 912: la divulgazione della rivoluzione, politica, poetica e visuale è qui totale.
I manifesti (serie No, deDsign, situazione) e le riviste (b°t e da-a/u delà) vivono « per una rivoluzione culturale permanente in ogni luogo, in ogni momento, con ogni mezzo », ma perché parlare delle armi che hanno in casa, meglio usarle. L'uomo « reale » (Marx) si fa, non lo si descrive. Noi siamo per la guerriglia!

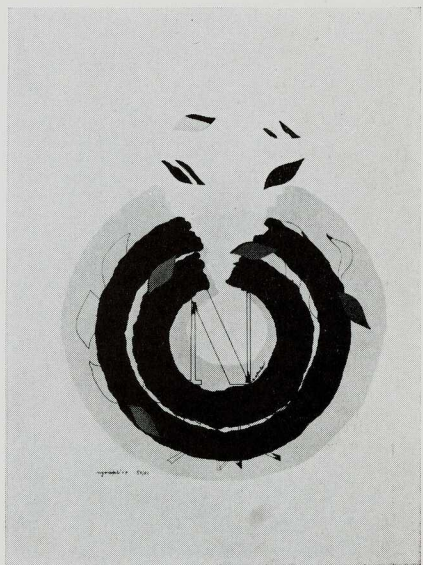
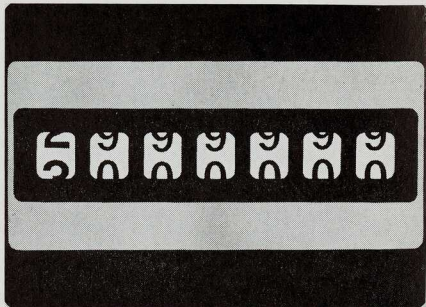
Germano Celant

Victor Vasarely - Procion, 1967

Paolo Scheggi - Inter-ena-cubo, 1967

Uno sta a X come l'idea all'ideazione

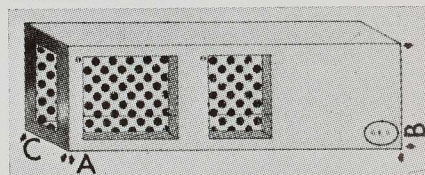
Il multiplo come opera d'arte moltiplicata è entrato a far parte del nostro universo in epoca abbastanza recente. La sua definizione come anche la sua destinazione sono ancora ambigue. A parte William Morris la cui opera si risolve nell'ambito dell'artigianato, i primi a connettere l'industrializzazione dei mezzi di produzione alla qualità del prodotto sono i tedeschi che, attraverso la *Deutsche Werkbund* — una forma di coalizione monopolistica che programmava l'espansionismo economico in base alla qualità tecnica e artistica dell'oggetto — e la formazione di una scuola — quella che poi diventerà il famoso Bauhaus — tendono a

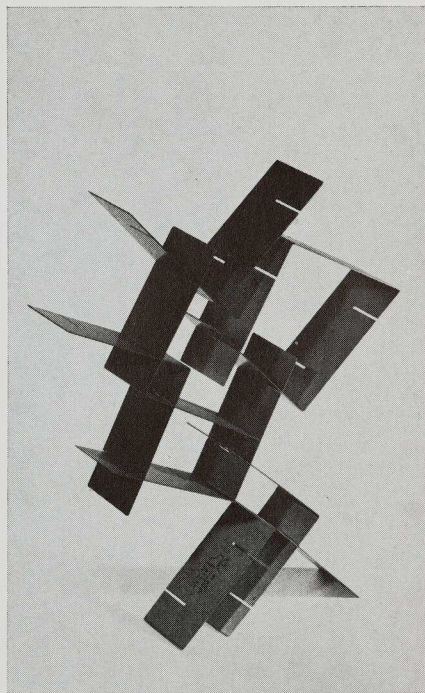
Alighiero Boetti, 1967

PER ESEMPIO "PSICOLOGIA" ■ J. CAGE DAYS STENT

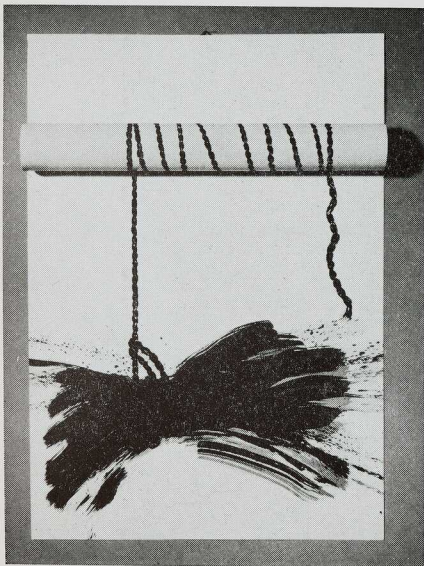
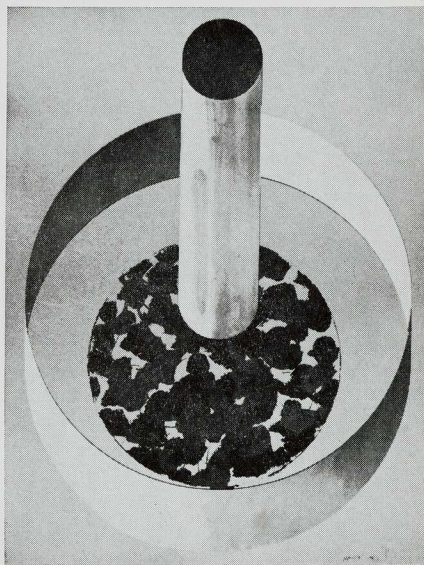
risolvere il problema alla base, formando dei quadri tecnico-artistici consapevoli dell'intero ciclo dello strumento-macchina e dei suoi caratteri specifici. Con Van de Velde in Germania, e in Austria con Hofmann, siamo però ancora alla produzione in serie di un oggetto artigianale. E' Gropius che col Bauhaus imposta il problema come problema di coscienza artistica e, dunque, per lui morale, ma di metodologia industriale. Soddisfare i bisogni primari dell'individuo attraverso dei prodotti che sfruttassero il ciclo riproduttivo della macchina, tenendo conto delle sue esigenze dapprima estetiche o poi funzionali. Il fatto che diverse ditte rieditino oggi molti degli oggetti del Bauhaus: lampade, posaceneri, giocattoli, mobili, è sintomatico non solo della vitalità di un'utopia, ma della validità di quel tipo di approccio. All'inizio dunque la produzione in serie postula la riflessione sull'oggetto come parte dell'oggetto. La promessa di un valore d'uso sottratto al suo valore di scambio conduce nel Bauhaus — ma anche nel costruttivismo russo — alla fusione di oggetto d'uso e oggetto d'arte. Una situazione di tal genere, promossa da rivolgimenti sociali specifici quali la Repubblica di Weimar e la Rivoluzione d'Ottobre, e resa possibile dalla mancanza di quadri tecnici specializzati nel campo dell'industria, non è oggi più postulabile. Oggetto d'arte e oggetto d'uso si separano. Sulla strada della moltiplicazione ritroviamo finora solo: *artisti che moltiplicano effetti e artisti che moltiplicano oggetti*. I primi — i gruppi N e T, il gruppo Mid — usano le macchine per trasformarne l'energia in fonte di luce e di movimento. La storia dei secondi inizia in questo dopoguerra. E' dapprima la storia del primo-multiplo e della sua trasformazione da multiplo lineare in multiplo visivo. L'*oggetto-libro* è il momento rivelatore della cattiva coscienza del libro-oggetto. Esso usa in modo letterale gli elementi funzionali del libro la successione delle pagine, la loro consistenza in blocco, lo

Ugo Nespolo, 1967

spessore della rilegatura — per farne materiale di comunicazione (edizioni del Cavallino). Le prime *opere moltiplicate* fatte in Italia sono, mi pare, quelle di Manzoni: le uova, le camere d'aria, le scatole di merda-d'artista, le linee-più-lunghe-del-mondo ecc. L'opera non-d'arte ma di-corpo trasmette l'unicità e la specificità del proprio gesto individuale attraverso la riproduzione in serie della propria esistenza fisica ben più importante delle sue qualità formali. Da allora l'opera ha continuato a moltiplicarsi in due direzioni: la prima è ovviamente quella della risposta a un bisogno: della partecipazione dell'opera ai consumi e ai suoi benefici economici e della partecipazione della società dei consumi all'opera originale. Dice giustamente Abraham Mosel che, in questo senso, il multiplo è « *l'immagine estetica di una società in transizione* ». Infatti esso si fonda su alcune concessioni specifiche: la serie ristretta

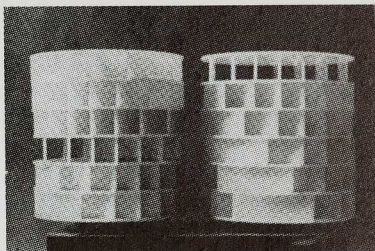
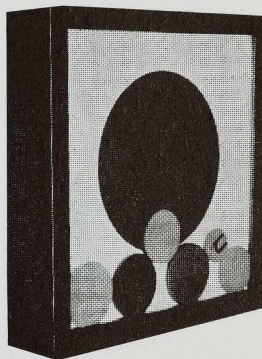
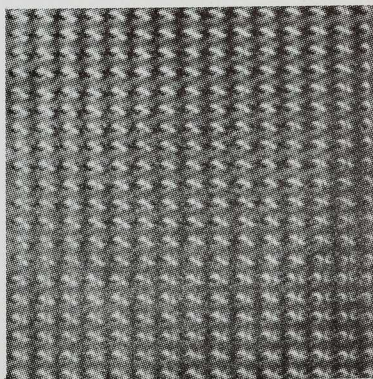
Gianni-Emilio Simonetti, 1967

HUNTING FOR NON-SYHNTETIC FOODS. AT

— e non per niente si chiama « multiplo »: connettendosi così alla propria matrice mediante un'operazione invece che mediante una riproduzione —, la concezione dell'opera come modello aristotelicamente archetipico di cui la macchina riesce a riprodurre un certo numero di noumeni-archetipi.
La seconda è che, malgrado tutto ciò, l'opera non è più un'opera d'arte: la sua circolazione per quanto ristretta la sottrae all'aura della contemplazione. E' un prodotto come un'altro che comincia a proporre l'inquietante domanda: per che cosa devo essere usato o, sia pure, consumato? Estraniato alla classe cui era destinato, esso manifesta la propria alterità. Ha qualità fisiche e percettive che differiscono dal mondo circostante, e che debbono portare alla sua scomparsa o alla presa di coscienza di una funzione d'uso.
Nei multipli che ci sono riconosciamo tre traiettorie. Quella dell'agire percettivamente sulla visione proponendo un modello di ottica per l'ambiente (Deposito). Quella dell'agire sul concetto di multiplo, facendolo diventare un originale in progress: distruggendo il modello e ricostruendo una storia a partire dalla reinvenzione del concetto di modello (ED 912).
Facendo del multiplo un modulo: l'elemento come modello di un modulo, il suo insieme come variazione che si produce attraverso la combinazione. E veniamo adesso ai multipli che vorremmo avere. Perchè in effetti mi sembra che il multiplo costituisca oggi se non la qualificazione sicuramente la quantificazione più ovvia di un'aspirazione a una destinazione sociale. L'arte, è inutile discutere, fa parte della nostra attrezzatura mentale e assolve nella cultura occidentale una funzione ben precisa, che è quella di indicare la contraddizione fra l'essenza delle cose e le sue possibilità d'esistenza, fra i fatti e le possibilità d'evento dei suoi fattori. Ah, sì? Bene, allora adesso proviamo un po' a prendere un oggetto qualunque: la matita con la quale sto scrivendo per esempio. Isoliamola su un piedestallo. Ingrandiamola.

Bruno Munari - Strutture continue

Essa è una forma in uno spazio del tipo primary structures: quasi geometrica e colorata con colori puri. Riportiamola al suo uso corrente nella vita, ma straniata dal gigantismo: può anche essere una scultura pop. Riconduciamola alle sue dimensioni naturali, e facciamola rotolare appesa ad un filo: ecco che diventa una costruzione tridimensionale che esibisce le proprie facciate e costruisce delle traiettorie. Adesso mordiamola: è di legno, materiale naturale sotto una scorza di colore che la rende artificiale, ha una mina dura e resistente, ma così morbida se ridotta in polvere. Adesso blocchiamola sul piedestallo: e, oplà, è un ready made. Non dimentichiamo poi che una matita è anche un fallo. E adesso per finire proviamo ad appoggiarla al foglio e a scrivere, scrivere e poi temperare e continuare a disegnare fino a consumarla. Adesso della matita ci rimane un foglio con un disegno.

UNSET BECOMING ARTISTS IN THE KITCHEN.

Aldo Mondino, 1967

Gianfranco Pardi, 1967

Siamo arrivati al suo consumo fisico, all'evento che distrugge il proprio fatto per produrne un fatto ulteriore: il disegno. Il disegno ecc... La morale di questa favoletta è una sola: che mentre per i produttori di effetti è stato facile venir riutilizzati dall'industria, l'oggetto finisce sempre per assomigliare solo a se stesso ed è disposto ad alienarsi solo nel *proprio* uso. Quando lo si vuole utilizzare altrimenti, la cosa si distacca dalle sue funzioni stabilite per una certa realtà. Esso ha senso solo nel passare all'azione. Come l'ideogramma rispetto al nome esso ha non solo una forma, ma una sostanza, un peso, un colore, un modo di essere maneggiato e di somigliare a qualcos'altro senza esserlo. Allora invece di costituirsi in cosa che si identifica con le proprie funzioni distingue in seno alla propria forma contingente fra ciò che la forma è e il suo modo di passare all'azione. Esso rivendica la propria autonomia costruendosi una fisionomia, che non sappiamo ancora esattamente quale sia, ma di cui ci pare di poter dire che, sottratta alla contemplazione, dovrà prestarsi a una distanza ravvicinata, cioè proporsi in alternativa mediante le proprie qualità fisiche alla riduzione dell'uomo all'apparato che lo governa.
d. p.

Gianni Colombo
Strutturazione acentrica, 1967

OTHER DAYS STENT MAKING SOMETHING

Eugenio Carmi - Clap-Clap, 1967

Enrico Castellani - Rilievo, 1967

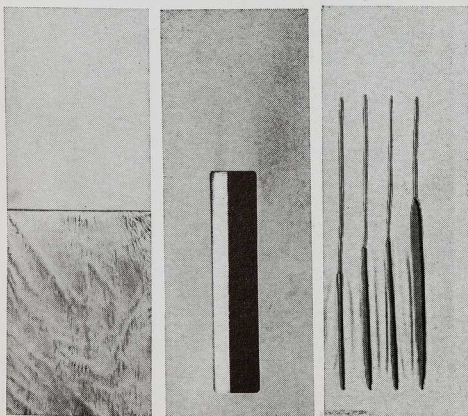
La sensazione e il suo modulo

Giornata al mare, Ostia, primi di gennaio '67; raccolgo intuizioni che modellate su precedenti esperienze, determinano il mio lavoro di un anno, un diario concreto nel tempo. Vedevo una larga curva, piena di acqua verde, color mare. Mi ero riscaldato al sole « rubiamo un giorno d'estate all'inverno », pensavo, io facevo il pittore.
Forse era possibile realizzare una sequenza immaginaria su un quadro unico, fatto di pannelli, come fotogrammi, l'uno dopo l'altro, ma ognuno a sè stante.
Mi staccai da quella situazione contemplativa e... con la mia intuizione addosso, ho visto un'ombra concava nella sabbia; grigio asfalto, corteccia d'albero, piacevole ruvidezza di pelliccia di guanaco, rosso caldo della resistenza. Ora l'arancio del tramonto era disturbato dalle serrande-metallo. Poi... ho sempre visto le cose così e così ho cominciato a registrarle, appunti di un diario visivo. Non volevo scrivere una storia, quindi non mi serviva un quaderno ma un classificatore, con fogli volanti intercambiabili: pannelli (50 x 140) stretti per riempire in senso componitivo (non compositivo), con altezza facile al campo visivo di chi guarda. La notte del 31, farò l'ultimo pannello del diario '67, poi... sarà l'uomo a muoversi, a scegliere i fotogrammi per il suo quadro. Presenterò al Premio San Fedele una serie di pannelli d'argento, di rame, blu-pullman, nero-ottico, ecc.
Potrebbero far pensare ad un mio problema di strutture, con materiali finiti e... non è così.

The sensation and its module

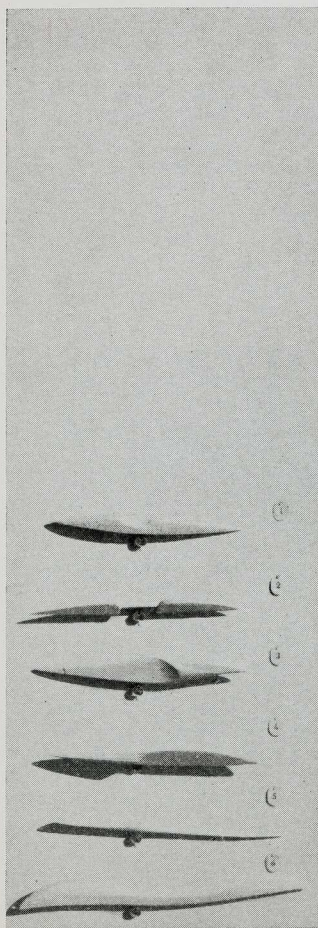
Moreover, I didn't want to write a history, and therefore I didn't use a notebook but rather a « classifier » with moveable interchangeable leaves — panels 50 cms. x by 140, narrow enough for me to be able to fill them componentially rather than compositionally and at a comfortable heighth for the visual field of the spectator.
On the night of the 31st of December, I will make the last panel of my 1967 diary.
And then, it will be man who has to move and select the photograms for his painting.
For the San Fedele Prize, I will present a series of panels that will be silver, copper, pullman blue, optical black, etc.
They could seem to be about a problem of my own that concerns structures and finished material, but it's not really like that. Tomorrow they will all have been reinserted into a continuum and it will be possible to compare them to the chair construction, to the colours in the test-tubes, to Ceroli's « woodens » and to raw matter. I've made a « toy for collectors » — an object that has a mechanism that makes a sound. It's a moveable sculpture.
It's a declaration of a formal detachment from my previous workes and at the same it's a declaration of unity of content.
This makes me aware of my freedom from responsability and guarantees that I will maintain an attitude that is free from a system of predetermined readings.

Renato Mambor

INEDIBLE (PAINTING, THEATRE ETC. AND THE

Renato Mambor
Pelliccia-materia, 1967
Rosso caldo per Marinetti, 1967
Scoprire il celeste, 1967

Domani ognuno di essi sarà reinserito e potrà essere riaccostato alla struttura della sedia, ai colori in provetta, ai legni di Ceroli, alla materia ruvida.
Ho eseguito un « giocattolo per collezionisti » (oggetto che tramite una meccanica determina un suono), una scultura mobile. Esso dichiara un distacco formale dai miei precedenti lavori e unitamente una coerenza di contenuto. Questo mi rende cosciente della mia irresponsabilità, garantendo il mio atteggiamento libero da un codice di lettura preordinato.

Renato Mambor

SCIENCES). PAYING ATTENTION TO THINGS

Renato Mambor
Portapascali, 1967
Pon pon, 1967

Alcune ipotesi del Dionisio Teatro

Il teatro può risolvere i rapporti interumani in maniera più reale e civile del passivo fantasticare a cui è costretto lo spettatore del cinema e della TV.
A quali condizioni psicologiche, ideologiche e di tecnica scenica è possibile una partecipazione attiva nell'ambito della assemblea teatrale, concepita come comunità attori-spettatori.
Il teatro, come mezzo estremamente aperto e variabile di ricerca dialettica sul reale e, inoltre, per le sue caratteristiche costituzionali di assemblea, può assumere le funzioni di un vero e proprio « rito laico ». Nelle sedute di Dionisio Teatro, definite anche CREATEATRO, LO SPETTATORE-PARTECIPANTE è l'incognita che, rivelandosi, condiziona l'andamento e le varianti della serie.
L'ATTORE è l'elemento psicofisico — al servizio della comunità — sottoposto a una serie di stimoli incalzanti che lo costringono, come mai avviene nel teatro tradizionale, a inventarsi in continuazione o a rivelarsi totalmente nella sua natura più segreta.
Dalla stagione 1965/66 ad oggi le ipotesi sono state controllate con:
PROVE D'INIZIAZIONE di Gian Carlo Celli (Roma, 6 marzo '66);
A SOGGETTO di G. C. Celli (Roma, 27 aprile '66);
SUDCOMBINATORIUM e RITO MONEY di G. C. Celli (Roma, 9 giugno '66);
RITO LAICO DEI SEPOLCRI di G. C. Celli (Roma, 25 marzo '67);
SETTE FLUXPIECES di Ben Vautier (Roma, 8 aprile '67);
LAUSCOMBINATORIUM di G. C. Celli (Vejo, 1 maggio '67);
FECALORO di Elio Pagliarani (Spoleto, 2 luglio '67);
I FURFANTI di Gaetano Testa (Spoleto, 4 luglio '67);
IL VINO AZZURRO di Giordano Falzoni (Spoleto, 8 luglio '67);
BALLETTI CON E SENZA PAROLE di Giordano Falzoni (Spoleto, 9 luglio '67).
Attualmente vi vengono rappresentati I FURFANTI di Gaetano Testa e FECALORO di Pagliarani.
In preparazione ADVERTISING SHOW di Giordano Falzoni.
I FURFANTI, l'emblematica pièce di Gaetano Testa è stata decifrata scegliendo alcuni riferimenti-guida che punteggiano e separano sette sequenze; nell'ambito di ogni pezzo, ciascun attore è stato condizionato per 16 chiavi di « intenzioni » diverse che vengono scelte istantaneamente durante la rappresentazione ad insaputa degli altri attori. Anche il rapporto è libero: l'attore può rivolgersi all'uno o all'altro attore

Theatre off Rome

The theater can deal with interhuman relationships in a way that is more real and civilized than the passive fantasying to which the movie and TV spectator is constrained.
What are the psychological, ideological, and scenographic conditions needed for active participation in a theater conceived of as a community of actors and spectators ?
The theater, as an extremely open and variable means of dialectical research in the « real », and by virtue, moreover, of its innately being an « assembly », is capable of assuming the functions of a true and proper 'lay ritual'.
In the activities of the Dionisio Teatro, also called CREATEATRO, the SPECTATOR-PARTICIPANT is the unknow that reveals itself and thus conditions the movement and the variations of the series.
The ACTOR — is the psychophysical element — in the service of the collective — that is subjected to a series of stimuli and incitations that constrain him to continuously invent himself or totally to reveal the most secret parts of his being to an extent never even conceived of in the traditional theater.
From the season 1965/66 until the present, the working assumptions of the theater have been put to the test with:
PROVE D'INIZIAZIONE by Gian Carlo Celli (Rome, March 6, 1966);
A SOGGETTO by G. C. Celli (Rome, April 27, 1966);
SUDCOMBINATION and RITO MONEY by G. C. Celli (Rome, June 9, 1966);
RITO LAICO DEI SEPOLCRI by G. C. Celli (Rome, March 25, 1967);
SEVEN FLUXUS PIECES by Ben Vautier (Rome, April 8, 1967);
LAUSCOMBINATION by G. C. Celli (Vejo, May 1, 1967);
FECALORO by Elio Pagliarani (Spoleto, July 2, 1967);
I FURFANTI by Gaetano Testa (Spoleto, July 4, 1967);
BLUE WINE by Giordano Falzoni (Spoleto, July 8, 1967);
BALLETTI CON E SENZA PAROLE by Giordano Falzoni (Spoleto, July 9, 1967).
At present *I FURFANTI* by Gaetano Testa and *FECALORO* by Pagliarani are being presented.
ADVERTISING SHOW by Giordano Falzoni is in rehearsal.
I FURFANTI, an emblematic piece, has been interpreted by selecting several reference points as guides that punctuate and separate seven related sequences. Within each sequence, each actor is prepared for 16 different interpretations that are selected spontaneously during the performance of the piece and without the foreknowledge of the other actors. The relationships, too, are free. An actor may direct his attention to any

ALREADY MADE (CLASSICS, HISTORY,

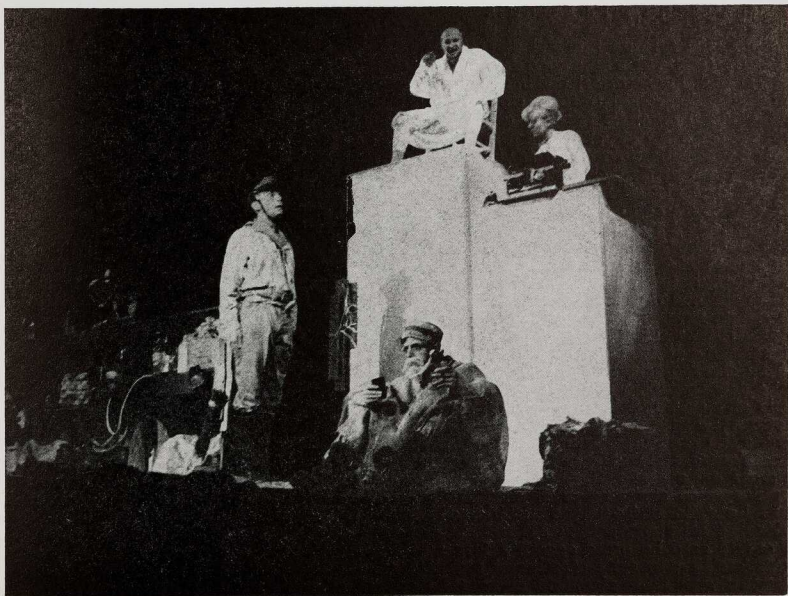
oppure chiudersi nel monologo o stabilire un rapporto con gli spettatori-partecipanti. La Poesia *FECALORO* di Elio Pagliarani, è stata scomposta in 8 sezioni, distribuite tra gli attori. Ciascun attore ha preparato 8 azioni. Lo spazio totale è stato diviso da una rete a larghe maglie, a un metro da terra, che ingabbia spettatori ed attori. Ad ogni quadrato della rete è attribuita una delle 64 combinazioni tra azioni e parole. Uno spettatore, entrando a caso in un quadrato della rete, dà l'avvio alla pièce e deve scoprire e costruire il montaggio del gioco scenico; spostandosi da un quadrato all'altro, determina nuove combinazioni, la cui successione arriva a un totale di 40360. Lo spettacolo potrebbe praticamente non finire mai. Gli attori, che qui chiaramente appaiono come una sorta di vittime sacrificali del rito teatrale, continuano sino ad esaurimento delle forze. Quando anche l'ultimo attore è caduto stremato, la pièce finisce.

Gian Carlo Celli

of the other actors whom he chooses, or he may close himself into monologue, or establish a relationship with the spectator-participants. The poem *FECALORO* by Elio Pagliarani has been divided into eight sections that are distributed to the various actors. Each actor has prepared eight actions. The entire acting space has been divided up into squares by a wide mesh net that is suspended one meter above the floor. The net entraps both spectators and performers. One of 64 combinations of words and actions has been designated for each square of the net. When a spectator enters one of the squares of the net, he signals the beginning of a particular bit and is forced to decifer and interpret the construction of the action. By moving to a different square, he causes other new combinations. The total number of combination is 40,360. The event could go on forever. The actors, who clearly function here as sacrificial victims of a theatrical rite, go on until total exhaustion. When the last actor has collapsed, the piece is over.

Gian Carlo Celli

UMANITIES). ■ B. FULLER **MADAM DO YOU KNOW**

Spettacolo al Dionisio Teatro

L'Illuminazione può anche essere un Aufklärung

Illuminazione di Nanni Balestrini, regia di Ricci, scene di U. Bignardi
Teatro la Ringhiera, Roma

Nella storia della fotografia e dei fenomeni di ricerca pre-cinematografica mi interessa ciò che rappresenta un certo tipo di integrità oggettiva dell'immagine.
Mi interessa Muybridge più che Marey perché il primo è più semplice. Marey è senz'altro più avanzato all'interno del genere cinematografico, ma è anche già troppo allusivo, è uno dei primi futuristi; oggi mi sembra più interessante risalire alle prime origini dei singoli linguaggi e procedimenti per poterli poi reinserire nell'esperienza contemporanea.
Le foto mi interessano non tanto come realtà, quanto perché realtà già mediata linguisticamente dagli strumenti della fotografia o del cinema.
Naturalmente ciò non significa che mi interessi solo il procedimento di soppesare la qualità estetica di un'immagine reperita; mi interessano tutte le caratteristiche che essa può avere, tra le quali quella di documento. Mi interessa usare il materiale fotografico per il peso oggettivo che ha in quanto struttura dell'immagine.

WHAT YOUR HOUSE WEIGHS? ■ F. T. MARINETTI CREIAMO

d.p. Fino a un certo punto, dunque, le due componenti delle tue immagini, la foto e il movimento, cioè il connubio da cui è nato il cinema, erano raffreddate nel disegno. Intendi ora trasformarle direttamente in immagine cinetica? Ci può essere una connessione con l'idea di movimento promossa dai futuristi, per esempio come sostituzione di una componente meccanicistica con una più naturalistica e magica?
r. I futuristi avanzarono ipotesi interessanti, fra queste soprattutto il principio dell'opera che diviene vita, che si mescola alla esistenza della gente e che dovrebbe procurare un circuito dinamico continuo all'interno della società. Ma evidentemente i mezzi di cui disponevano e le condizioni in cui si trovava la tecnica a quel tempo non permisero loro di realizzare pienamente quei progetti. Inoltre l'atteggiamento dei futuristi verso la « macchina » era ancora piuttosto mitico; oggi è possibile usare apparati tecnici (tecnologici) senza attribuire a questi ultimi nessun significato di polemica nei confronti dei valori estetici tradizionali; anzi, utilizzarli come puri e semplici strumenti è l'unico modo per tornare a creare un rapporto di vera sensorialità tra opere e pubblico, (vedi i grandi apparati visivi a Montreal).
Per ciò che riguarda il disegno, vale ciò che ho detto sopra a proposito di Muybridge. Mi è stato possibile fare un film dai disegni (ne farò altri) proprio perché all'interno di tutto il procedimento (scelta dell'immagine fotografica, elaborazione di quell'immagine con i mezzi grafici, metamorfosi dell'immagine disegnata in cinema) c'era un costante nesso logico. Si trattava cioè di immagini-fenomeni, in ogni singolo episodio era già contenuto il possibile sviluppo di una metodologia.
d. Qual'è il rapporto fra ciò che viene proiettato e ciò su cui si proietta, fra pellicola e macchina o ambiente su/da cui si proietta?
r. Come ho cercato di dire prima a proposito della fotografia, non mi interessa tanto un procedimento tecnico di per se stesso, quanto le possibilità che ha di essere intercambiabile e contaminabile nell'ambito della comunicazione visiva. Nel caso del film sui disegni posso dire che la pellicola è veramente un contenitore di fotogrammi di immagini grafiche, è veramente un film in senso primordiale. Non m'interessa avere idee « cinematografiche »; ci terrei a saper portare avanti di pari passo il rapporto che esiste tra l'elaborazione dell'immagine e gli strumenti che la fanno esistere in condizioni di volta in volta differenziate. E' per questo che non mi basta il cinema di per se stesso, cioè la proiezione su schermo piatto con gente seduta davanti. E' per questo motivo che ho pensato di costruire il rotor. Naturalmente i films sui disegni e sui corpi nudi in movimento si possono vedere anche su schermi normali, ma prioiettati sul rotor cambiano completamente.
Il rotor è un cilindro schermo ruotante la cui superficie è interrotta da porzioni verticali di specchi e da elementi in rilievo che deformano, frantumano i films e il riflettono nello spazio circostante. Svilupperò quest'idea costruendo una grande camera cilindrica con un rotor nel centro e dove vi saranno proiezioni multiple che partono sia dall'interno sia dall'esterno e che investono tutto lo spazio. Un altro caso in cui il cinema è stato usato in modo particolare è stato nella realizzazione dello spettacolo « Illuminazione » messo in scena qui a Roma. Quando Nanni Balestrini e Mario Ricci mi chiesero di preparare un impianto scenico che servisse di struttura guida per lo spettacolo, pensai ad una serie di elementi fissi e nello stesso tempo mobili e che comunque distruggessero il più possibile la sensazione di cubo prospettico del palcoscenico provocando situazioni visive centrifughe. Anche in questo caso ho usato oggetti a forma di prisma triangolare disposti su più piani in modo da creare una serie di schermi mobili e spezzati. Ho usato un grande prisma esagonale ruotante ricoperto di specchio appeso al soffitto del palcoscenico

che rinviava la proiezione di un film tutt'intorno. Le luci dello spettacolo erano solamente quelle dei films e delle diapositive colorate. C'erano due proiezioni cinematografiche sincronizzate che investivano frontalmente i prismi del palcoscenico.
Gli attori (vestiti di bianco) deambulavano tra i prismi facendoli ruotare ed erano essi stessi schermi mobili. I films contengono brani su movimenti elementari degli attori (bianchissimi su fondo nero), brani di materiale di repertorio televisivo (pubblicità, cartoni animati, astronautica ecc...) e brani di grafica (alfabeti, lettering, marchi, fotogrammi, parole ripetute ecc...).
Questa struttura spettacolare è stata inserita, in questo caso, nello spazio tradizionale del teatro, ma ritengo che possa essere utilizzata in situazioni diverse; anzi che sia molto più interessante realizzare simili spettacoli in ambienti meno caratterizzati per creare una condizione di totale fusione tra spettatore e struttura. In questo caso, oltre a modificare il significato tradizionale di « cinema » per un altro più propriamente riferito al concetto di immagine mobile nello spazio, si otterrebbe un rapporto tra dinamica dei fenomeni visivi in quel dato spazio e la dinamica percettiva degli spettatori che, potendo guardare, toccare, sentire e camminarci dentro come e quanto vogliono costituirebbero parte effettiva di quella struttura.

Umberto Bignardi

UN TEATRO FUTURISTA SINTETICO. I NOSTRI

Umberto Bignardi, Da « Illuminazione », 1967

Cinema: il mestiere di undermaker

« Se si pulissero le porte della Percezione, ogni cosa apparirebbe all'uomo come è, infinita ». William Blake.
Percepire è vedere attraverso, secondo William Blake « Questa vita ha cinque finestre dell'anima / deforma i cieli da polo a polo / e ti fa credere una menzogna / quando vedi con, non attraverso gli occhi... ».
Ciò che viene percepito è una percezione, come nel discorso di Charles Olson:
« Una percezione deve immediatamente e direttamente condurre a una ulteriore percezione ».
Ciò che questo implica per o secondo l'occhio umano è che l'occhio non « fa » visione, ma piuttosto è la visione che « fa » l'occhio.
L'occhio umano non può chiudersi alla visione, alla visione esterna come quella interna.
E' aperto per sempre — anche quando le palpebre sono abbassate, il gioco di luce e non-luce sopra la superficie punteggiata delle palpebre è in sè una percezione.
L'occhio umano non deve fermarsi su una percezione, su una particolare visione e fissarvisi. Questa è la moralità della visione. Come si muove la vita, così deve il corpo (così deve l'occhio). Deve restare aperto ai movimenti fluidi della vita.
Un pezzo di film è una striscia di plastica composta da molti fotogrammi singoli.
Ogni fotogramma è un'immagine in e di se stessa — la rappresentazione di un'esperienza visuale vista attraverso la macchina da presa — la macchina da presa ne è lo strumento, è l'estensione meccanica dell'occhio di uno, ma con certe limitazioni, perché è una macchina.
La libertà di movimento della macchina è limitata — ma non quella dell'occhio umano. Mentre si muove, l'obiettivo della macchina non può tenere a fuoco l'oggetto su cui si concentra — non così l'occhio umano.
Ogni fotogramma è una « immagine » colta dall'obbiettivo cinematografico e ogni immagine statica è parte dell'insieme *previsto* in movimento. L'importanza delle attività di scelta (selezione) e montaggio sta nella parola « previsto ». Quale è l'intenzione di un artista del cinema ? E' la sua visione, che egli percepisce, che sta cercando di realizzare nel (non attraverso il) cinema. Quindi egli deve cancellare quei fotogrammi individuali, quelle immagini particolari che reputa non necessarie. Poi procede a montare insieme le immagini che preferisce in vista del discorso che vuol fare. Ma mentre sta selezionandole, si deve preoccupare unicamente dei singoli fotogrammi del film, senza chiedersi se ogni singola immagine sia degna di comparire nel suo discorso.

TTI SARANNO ATTIMI. SOLO CON LA BREVITÀ

On Film

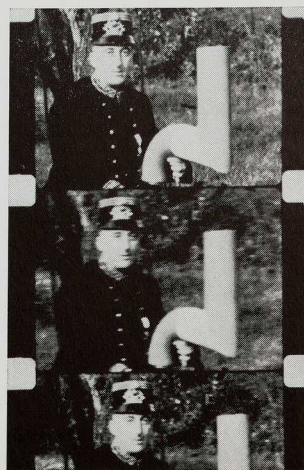
« If the doors of Perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite ». William Blake.
To perceive is to see through, as in William Blake's « This life's five windows of the soul / Distorts the heavens from pole to pole / And leads you to believe a lie / When you see with, not thro the eye... »
What is perceived is a perception, as in Charles Olson's statement: « One perception must immediately and directly lead to a further perception ». What this implies to or with the human eye is that the eye does not « make » vision, but rather it is vision that « makes » the eye. The human eye cannot close itself to vision, both external and internal vision. It is forever open — even when the eyelids are shut, the play of light or nonlight upon the dotted surface of the lids is in itself a perception, a vision.
The human eye cannot (should not) stop at one perception — at one particular vision and remain fixed. This is the morality of vision. As life moves so must the body (so must the eye). It must remain open to the fluid movements of life.
A piece of film is a strip of plastic composed of many individual particular frames. Each frame is a picture in and of itself — a representation of a visual experience, seen through the eye of a camera — the camera being a tool, a mechanical extension of one's eye, but with certain limitations, because it is a machine. The camera's freedom of movement is limited — not so with the human eye. In its movement, the camera eye cannot keep its focus upon the subject of its concentration — not so with the human eye.
Each frame is one « image » caught by the camera eye and each one static « image » is part of the *intended* moving whole. The importance of editing (selecting) and montage lies in the word « intended ». What is the intention of the film artist ?
It is his vision, which he perceives/perceived, that he is trying to realize in (not on) film. Therefore he must delete those individual frames, those particular images which he terms unnecessary. He then can proceed to mount those images he prefers together in order to compose his statement. But while he is editing (selecting), he must concern himself solely with the individual frames of film, not considering uheturn or not each individual image is worthy of appearing in his statement. In montage the concern is movement.
Montage is the visual dance and it is the artist who does the dancing — not the subjects of his film. The subjects have no

Nel montaggio ciò che conta è il movimento. Il montaggio è la danza visuale e è l'artista che è in ballo — non il soggetto del suo film. I soggetti non hanno realtà al di fuori della pellicola cinematografica. Non hanno una volontà autonoma, nemmeno per controllare questa danza visuale. Sono solo personaggi (mezzi dell'espressione creativa di uno) senza faccia — maschere disegnate dall'artista. In ciò sta la moralità del montaggio, e quindi del fare del cinema — si tratta di regolare il movimento secondo la propria visione interna — restandole fedele, esplicitandola — oppure di abbandonarla in favore di un intrattenimento visuale, mediante il quale controllare (fissare) lo sguardo del pubblico (senza aprirgli gli occhi) nel vedere.
Non potete battere gli entraineurs/tecnici al loro gioco. Il loro lavoro di ripresa è tecnicamente perfetto, l'intreccio preciso e pulito, il montaggio scorrevole, loro filmano in un « vivente » technicolor e in 35 mm. Sono macchine organizzate con tutta la precisione e la freddezza tecnica delle macchine. Sono un Comitato per la Sicurezza Visuale del Pubblico, che garantisce un'Immaginazione senza scosse. Allora, cosa resta da fare al vero artista ? Buttate via le vostre macchine da ripresa — rinunciate alla loro precisione meccanica, alla loro fredda focalità. Combinate i materiali a caso — secondo il ritmo del vostro corpo, del vostro cuore. Lavorate con le mani — i migliori (i più immediati) strumenti dell'uomo. Sradicate le linee che costituiscono il singolo fotogramma — fate un nastro di pellicola (un film) senza fotogrammi. Dipingete direttamente sulla pellicola. Macchiatelo. Graffiatelo. Fate qualunque cosa la vostra mente/cuore, attraverso-l'occhio, desidera — sempre che manteniate il ritmo del vostro corpo e restiate fedeli (siate l'esplicitazione) del vostro modo di vedere.

Massimo Crevari

reality outside of the film strip. They have no will of their own, even to control this visual dance. They are but characters (media for one's creative expression) without faces — with masks designed by the artist. Herein lies the morality of montage, and hence of film-making — whether to control the movement according to one's internal vision — being true to it, serving it — or to forsake it for the sake of visual entertainment, by which one controls (fixes) the eyes of the audience (without opening them) to see. You cannot beat the entertainers/technicians at their own game.
Their camera work is technically perfect, their splices are clean and precise, their montage is well-ordered, they film in « living » technicolor and in 35 mm. They are machine oriented with all of the machine's technical preciseness and coldness. They are a Committee for the Visual Public Safety — keeping Imagination within bounds.
What is there, then, for the true film artist to do ? Throw away your cameras — renounce their mechanical preciseness, their cold focus. Abandon your editors. Splice haphazardly — according to the rhythm of your body, our breath. Work with your hands — the best (the most immediate) tools in man's possession. Eradicate the lines that constitute the single frame — have a film strip without frames. Paint directly on film. Smudge it. Scratch into it. Do anything your mind/heart, thro-the-eye, desires — provided you keep with the rhythm of your body and keep true (be a servant) to your vision.

Massimo Crevari

IL TEATRO POTRÀ VINCERE IL CINEMA.

Ugo Nespolo: Fotogramma del film « GALANTE AVVENTURA DEL CAVALIERE DAL LIETO VOLTO »

Cari Amici,

mi avete gentilmente mandato una copia della vostra bella rivista che, mi hanno informato da ogni parte, è una rivista di vera avanguardia, e contro l'avanguardia falsa o « industriale ». Ora la vera avanguardia (a quanto pare) è proprio quella che sta giusto fuori di lì — di fronte al grosso dell'esercito, la grande massa la seguirà vigilante: oppure forse la vera avanguardia è seguita dall'avanguardia industriale, che deve essere seguita dal grosso dell'esercito, seguito dalla retroguardia. E di chi è all'attacco questa avanguardia? Perché, la prendo, la retroguardia dell'esercito che c'era prima; oppure forse questa retroguardia è in realtà l'avanguardia falsa o « industriale »? In ogni caso sono disorientato, e veramente non so dove sia il grosso dell'esercito, o che cosa si stia decidendo sul campo di battaglia, perché avanguardia *deve dopo tutto, per quanto metaforicamente, rappresentare un certo tipo di situazione di battaglia — e io non posso sopportare l'idea di qualcuno dei miei amici che cade sotto le pallottole del nemico senza conoscere la causa per cui si sta battendo. E questa è veramente la mia preoccupazione (disagio) nell'assorbire in modo intelligente l'immagine dell'avanguardia e nel prendere posizione. Mi accorgo che semplicemente non posso, e l'altro ieri mi confortava vedere che non ero il primo a sperimentare questa difficoltà. E' stato Baudelaire a obiettare in* Mon Coeur Mis à Nu *all'intera idea delle metafore baffute, come le chiamava, fra cui includeva* les poètes de combat, les littérateurs d'avant-garde; *Baudelaire riteneva questi appellativi dimostrassero «des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en societé ».*

Bene ora, io non condivido tutti i sentimenti di Baudelaire al riguardo. Per esempio non ho alcuna animosità verso i belgi, ma vi è forse una piccola dose di esattezza in questa descrizione delle manovre che occupano così tanta gente sulla scena letteraria.

Suppongo che alla fine sono non solo indisciplinato, ma anche non-militante. E mi chiedo con esitazione se nessuno ha tentato di adattare al mondo letterario quello slogan che vedo scritto sulle etichette delle automobili dei miei amici, su pullovers, posaceneri, e altre superfici che possono portare delle pubblicità: « fate l'amore, non la guerra »?

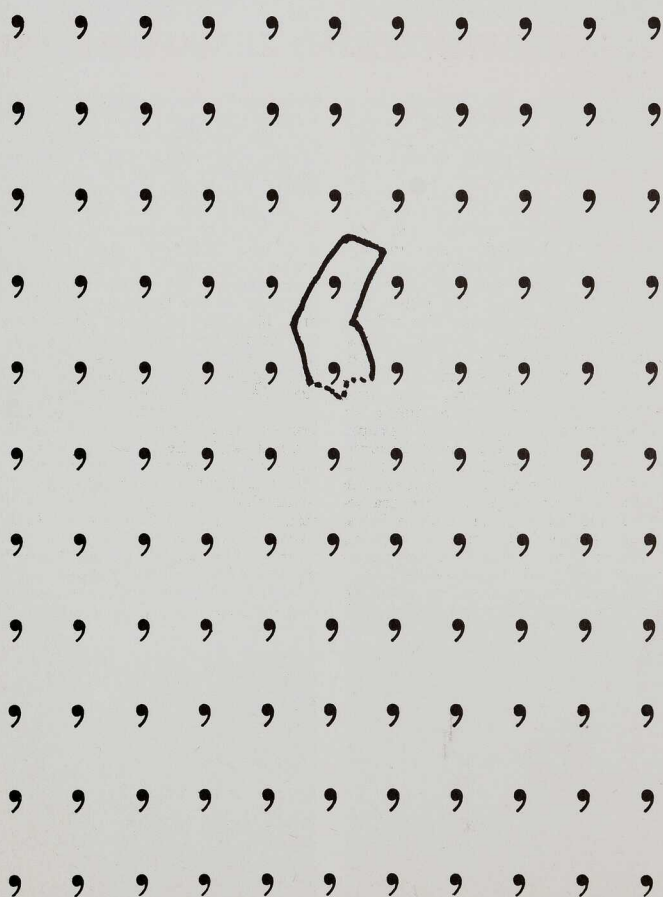
Vostro
Joseph Rykwert
Rettore dell'Università di Essex

Dear Friends,

You very kindly sent me a copy of your charming magazine, and, as I have been informed on all sides, it is a magazine for the true avant-garde as against the false or « industrial » avant-garde. Now the true avant-garde (I take it) is the one which is right out there — in front of the main army, the great mass will follow in its wake: or perhaps the true avant-garde is followed by the « industrial avant-garde », to be followed by the main army, and followed by the arrière-garde. And whom is this avant-garde attacking? Why, I take it, the arrière-garde of the army that has been before; or mybe this arrière-garde is in fact the false or « industrial » avant-garde? In either case I am bewildered, and really don't know where the main army is or what is being decided on the field of battle because avant-garde *must after all, however metaphoric, represent some kind of battle situation — and I cannot bear the thought of any of my friends falling to enemy bullets without knowing the cause for which they were fighting. And that is really my trouble in absorbing the avant-garde image intelligently and in taking sides. I find I simply cannot, and I was comforted the other day to find that I was not the first to experience this difficulty. It was Baudelaire who objected in* Mon Coeur Mis à Nu *to the whole idea of moustachioed metaphors, as he called them, amongst which he included* les poètes de combat, les littérateurs d'avant-garde; *these appellations Baudelaire* reckoned showed *« des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société ». Well now, I don't share all Baudelaire's feelings in this matter. I have for instance no animus against Belgians, but there is perhaps a little justice in his description of the manoeuvrings that occupy so many people on the literary scene. I suppose that in the end I am not only undisciplined, but even unmilitant. And I wonder hesitantly if anyone has tried to adapt to the literary world that slogan which I see written on my friends' motor car stickers, pullovers, ashtrays and other pubblicity-bearing surfaces: « make love, not war »?*

Your
Joseph Rykwert
Charmain of the University of Essex

■ L. WITTGENSTEIN **SE IL SEGNO E' INUTILE E' PRIVO DI**

Dieter Rot, Idiotgram, 1966

Con temp l'azione

GALLERIE IL PUNTO, SPERONE, STEIN
TORINO

Tutta o quasi la giovane pittura (e il giovane mercato d'arte) di Torino si è mobilitata per il censimento (e il recensimento) delle energie e delle tensioni che lì e altrove si stanno attuando intorno a un discorso che, in quanto orientamento collettivo, appare senz'altro il più nuovo e il più interessante che si stia facendo in questo momento in Italia. E' ancora un discorso sull'oggetto, ma di natura analitica ed esperienziale questa volta, produttiva e non rappresentativa, in cui al linguaggio come stile (quello in cui si è praticamente attuata quasi tutta la *pop* internazionale, e che è stato la causa del suo rapido esaurimento) subentra, per così dire, un polilinguismo illimitato, poiché ogni opera (ogni opera-oggetto) si presenta come una cosa che obbedisce non alle leggi di una forma ma a quelle della cosa stessa, cioè alla unicità e irripetibilità di immagine, di materiale impiegato e di situazione spaziale in cui essa si configura. In questo senso la mostra appare non univoca poiché due tipi di esperienza vi sono associati in modo direi sperimentale: agli artisti che ricercano il linguaggio come linguaggio delle cose (Boetti, Fabro, Mondino, Nespolo, Piacentino, Pistoletto, Zorio) sono affiancati artisti che attuano l'opera come una riflessione sul linguaggio, come un linguaggio che riflette su se stesso (Alviani, Anselmo, Scheggi, Simonetti). Certo la distinzione non è così netta; p.e. Piacentino, pur ponendosi problemi di « usabilità » e « funzionalità » dell'opera, attua una modulazione « formale », analoga a quella di Anselmo (che però muta continuamente i propri materiali) o di Scheggi (che fa un puro discorso di strutture spaziali), mentre il discorso di Simonetti, pur svolgendosi in modo rigorosamente linguistico (cioè come un rapporto fisso tra segno e immagine) esplica di volta in volta l'analisi di contenuti specifici da fruire in termini di lettura di avvenimenti e non di impaginazione di figurazioni oggettuali omogenee. Comunque il senso veramente coerente dell'operare che « con temp l'azione » esplicita per la prima vol-

Cum temp(o)l action

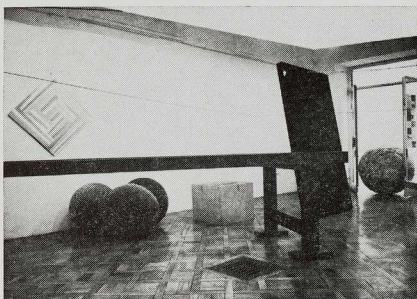
GALLERIES IL PUNTO, SPERONE, STEIN
TORINO

All, or almost all, of Turin's young artists (and galleries) have mobilized themselves for an assessment of the energies and tensions that are concentrating themselves both in Turin and elsewhere around a lines of thought that seems, in terms of a collective orientation, to be Italy's most interesting at this particular moment. Once again, the discourse concerns the « object », but this time the nature of the object is analytic and experiential, productive and not representational. Here, the notion of language as style (the aesthetic presupposition of nearly all of international pop art, as well as the reason for it 's being so quickly exhausted) has given way, as it were, to an unlimited polylinguistics. Each work — each object — presents itself as a thing that obeys the laws of the thing itself and not the laws of any kind of form. Each work respects the notion of the uniqueness and irrepeatability of the image, the material of which it is made, and the place in which it is constructed. The show however could seem to be lacking in coherence by virtue of the fact that two different types of art have been brought together in a way that might be called experimental. The artists who are interested in language as the language of things (Boetti, Fabro, Mondino, Nespolo, Piacentino, Pistoletto and Zorio) have been juxtaposed to artists who think of the work of art as a reflection upon language — as a language that reflects upon itself (Alviani, Anselmo, Scheggi, Simonetti). To be sure, the distinction is not always so clear. For example: even though Piacentino concerns himself with the « usability » and « functionality » of the work of art, he nonetheless performs a kind of « formal » modulation in his work that is analogous to the formal modulation that is characteristic of Anselmo's work. (Anselmo, however, constantly changes his materials). The way in which Piacentino operates is also related to the manner of Scheggi, who is concerned only with spacial structures. And even though Simonetti develops his work in

SIGNIFICATO. ECCO IL SENSO DEL RASOIO DI

ta come una condotta generalizzata è costituito dai lavori di Boetti, Fabro, Mondino, Nespolo, Pistoletto, Zorio. Ognuno di loro ha una « tecnologia » individuale di analisi e fondazione dell'esperienza: Boetti accumula elementi prefabbricati industriali organizzandoli in analogie naturali; Fabro sembra parafrasare (mediante para-tautologie) gli aspetti più banali del vissuto quotidiano, in realtà allucinandoli proprio attraverso l'analisi della loro ovvietà; Mondino chiama direttamente in causa lo spettatore poiché le misure dei suoi « livelli » chiedono una verifica e una azione continua dell'occhio portato a un limite d'ipnosi; Pistoletto salda in modo esemplare nei suoi lavori ultimi, immagini archetipiche e materiali esistenziali; Nespolo lavora alla mediazione di funzione tecnologica, inutilità straniante e assurdità di presenza dell'oggetto.
Ma ha una insolita forza circolare l'orizzonte comune verso cui il loro lavoro si muove: fare dell'opera una analogia costante del modo e dell'essere collettivo industriale, promuovere le « figure » tecnologiche a simboli pertinenti dell'esistenza d'oggi, ripiegare l'invenzione dell'artista al livello delle strutture elementari d'un paesaggio urbano ormai alle soglie della nostra interiorità.

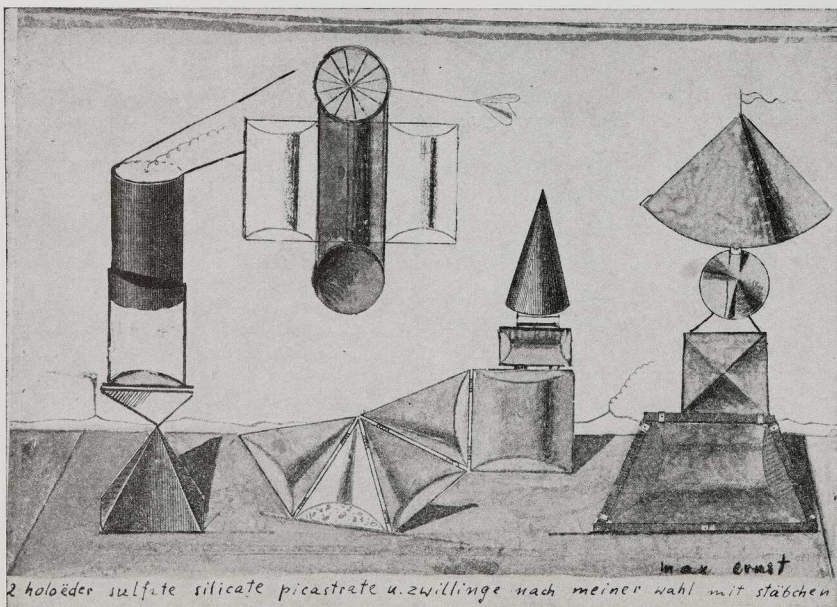
Mario Diacono

terms that are rigorously linguistic — in terms of a fixed relationship between sign and image — each individual painting is an analysis of specific contents to be read in terms of events and not in terms of a lay-out of homogeneous objectual figurations. At any rate, the truly coherent sense of working in terms of « con temp l'azione » as a kind of generalized conduct is to be seen in the work of Boetti, Fabro, Mondino, Nespolo, Pistoletto and Zorio. They each have a personal « technology » for analysing and laying the base for experience. Boetti accumulates prefabricated industrial construction parts and organizes them into analogs of nature. Fabro seems to paraphrase (by means of para-tautologies) the most banal aspects of daily life — turning them into hallucinations through an analysis of their very obviousness. Mondino directly implicates the spectator in his work, since the measurement of his « levels » almost hypnotically requires a continuous action of the eye. In his most recent work, Pistoletto is exemplary for his fusions of archetypal images and existential materials. Nespolo works in terms of the object's mediation of technological function, its estranging uselessness, and the absurdity of its presence.
The common horizon towards which all of this work is moving has an unusual force about it. These artists are turning the work of art into a constant analogy of industry's ways of collective operation and being — turning the « figures » of technology into symbols pertinent to today's terms of existence — employing artistic

ALL TOGETHER, OPEN OUR EYES LET THE

Esterni ed interni da con temp l'azione: « Il filo » che univa le tre gallerie di Mondino, l'accrochage della galleria Sperone, « la palla » di Pistoletto, « lo schermo » di Anselmo.

invention at the level of the elementary structures of an urban landscape that already lies at the threshold of our hidden interior lives.

Mario Diacono

Max Ernst, Due oloedri solfato silicato..., 1919

Le Muse Inquietanti

MUSEO CIVICO, TORINO

Dietro la città ci sono i vigneti. Sì, e parecchi son pieni di erbacce. L'uomo è morto in guerra o prigioniero. La donna da sola non può cavarsela. Oppure se la spassa con un altro. Inoltre i prezzi dei vini sono controllati dallo stato.
H. Broch, I sonnambuli

Parliamo di surrealismo: a Torino è di moda, *si porta* molto. Un paio di centinaia di quadri in rassegna al civico museo delira attorno al tema, delirante, de 'Le muse inquietanti'. Il surrealismo è la libertà dell'uomo, cinquetta il catalogo, pagato, ed è giusto, da una eletta accolita di industriali. Dunque, il surrealismo a Torino, o meglio i signori: Fussli, Redon, Moreau, Bocklin, De Chirico, Carrà, Sironi, Morandi, Picabia, Man Ray, Ernst, Schwitters, Klee, Arp, Breton, Bellmer, Savinio, Roy, Masson, Brauner, Scipione, Picasso, Giacometti, Oelze, Mesens, Penrose, Dominguez, Cremona, Fini, Tanning, Magritte, Delvaux, Dalì, Tanguy, Mirò, Gorki, Lam, Matta,

Hans Arp, Mutilato e apolide, 1936

Sutherland, Bacon, appiccati alle pareti a far mostra di esser fantastici, magici, libertari. Cioè a non esser nulla: i surrealisti ci sono, tra illustratori e madame e tardi retori alla Bacon, ma per celebrare la più completa assenza del surrealismo, quello vero. Non c'è neppure da iniziare a discutere: Ernst con un gessoso e inutile Sironi o Picabia con Bellmer che discorso fanno? Il più rettorico ed autarchico omicidio culturale. I gesti, gli scarti, le decisioni surrealiste? Chi se ne frega, qui il surrealismo sta alla cultura come i telefoni bianchi dei film fascisti alla fame delle borgate attorno all'Eur, che si riversavano sugli schermi dell'Urbe. Il vero gioco surrealista, ma questo macabro, sta nella convinzione degli organizzatori e dei loro addetti culturali che non solo Pantalone deve pagare e tacere, ma che Pantalone è terribilmente fesso: e non a torto se leggiamo, utile segno di una lezione imparata benone, in un cataloghetto torinese di una mostra *'da dada al surrealismo'* che *'dada'* vuol essere la distruzione umoristica di tutto: come si vede non è stato necessario esporre al museo le tavole della Domenica del Corriere o del Travaso perché Pantalone, fesso, capisse tutto e tutto digerisse.
Resta un minimo di sociologia, in questa fiera del neo-regime culturale: qualche appunto sul tema 'il museo come dirigismo culturale'. Si sa che ai tempi del surrealismo mandare Ernst in una mostra ad un museo significava cancellarlo dalla circolazione, gettarlo in quei robivecchi da cui Baj avrebbe più tardi tratto tutto il trovarobato della sua commedia dell'arte. Ora i termini si rovesciano, è vero: a chi serve? La soffitta c'è sempre e lì ti cacciano Ernst e Picabia, ma è modernissima soffitta: si chiama lavaggio del cervello. Un lavaggio zdanovista, tutto sommato e degno delle parate ai fori imperiali: ma un lavaggio ambito, adorato, di massa. (Per l'occasione, mozione raffinatissima della demagogia, fiore all'occhiello dello sciocco persuasore culturale, l'ingresso al museo è gratuito: occasione mai verificatasi sin qui, e significativa

PICTURES COME/AND IF WE CLOSE OUR EYES

quant'altremai). Un lavaggio, infine, che gioca nel pastrocchio della mostra sul più incredibile imperativo categorico che il museo imponga al meschino che ne ha varcata la soglia: io non capisco nulla, catalogo e didattismi vari non mi dicono nulla (ci mancherebbe ancora! Questo catalogo è fatto apposta), ma so che devo capire, ammirare, e adorare. Ma che cosa. Non si sa, ma è dovere porsi in ginocchio di fronte alla decisione che porta nel museo certi pezzi in luogo di altri. Il pazzo è colui che sta al di là delle sbarre: perché lo sia non ha interesse, ma sta dietro le sbarre ed è quindi pazzo. Chiaro? Se volete scendere a Torino non scordatevi dell'orbace e dimenticate Breton e Tzara, Duchamp e Schwitters: loro col surrealismo non c'entrano. Il surrealismo, con i fondants e le auto viene prodotto solo a Torino: marca Fiat.

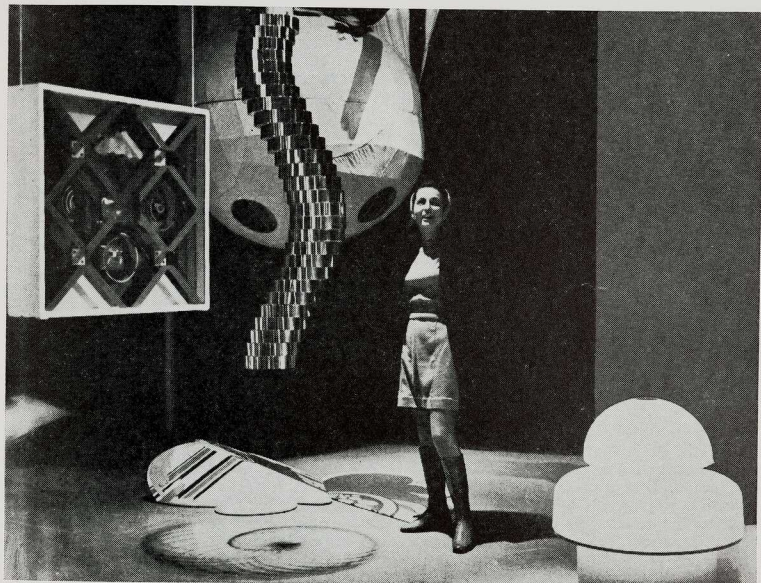
Paolo Fossati

A proposito del fantastico da ricuperare

SODALIZIO AMICI DELL'ARTE, VIADANA, MANTOVA

Si, decisamente, viviamo il tempo della specializzazione. Del tecnicismo e della sua conseguenza, povera figlia ridotta quanto a facoltà mentali, la specializzazione. Che è come dire limitatezza, costrizione, lamentevole esclusivismo, dai clubs dei nati stanchi all'associazione dei BROMARS USERS. E molti di noi accettano questo mondo tecnicistico specializzato, dove due più due fa sempre, innnegabilmente, assolutamente, quattro. E' semmai pazzesco che la specializzazione sia entrata nel domani delle arti e che quasi tutti gli artisti *specialisti* abbiano accettato di questo modo, odioso a partire dalla parola, i dogmi, le regole, il sistema. Ed ecco i gruppi dei « tracciatori di linee », seguiti dagli « espanditori di macchie » a loro volta affiancati dai « ricuperatori della figurazione », dai fumettatori della scala A e fumettatori della scala B, dai pittori del Rosso tenero su Blu cupo e dai loro tecnici acerrimi nemici, i pittori del Blu tenero sporcato di Rosso leggero, ma con colori acrilici; il rosso sangue, ad olio pasta alta, appartiene ad un altro gruppo folgorante bandiera.
Sembrano incredibilmente lontani i giorni in cui, prima della scoperta dell'America, gli artisti antispecialisti del gruppo Cobra sottolineavano il loro fare « in libertà » con slogans come « ... sperimentale di stile popolare », « arte sperimentale », addizionando in maniera tale che due più due dava cinque o tre, secondo l'ora; lontano, e ancora di marca europea, il dire di Asger Jorn secondo il quale: « un buon artista deve fare tutto ». E che nube minacciosa, per gli assertori della coerenza specializzata, il lavoro di Jean Cocteau, di Salvador Dalì, di Marcel Duchamp, di Alberto Savinio, di Francis Picabia (che, tra l'altro, correva in automobile)! Poiché da sempre pensiamo che le addizioni danno spesso risultati variabili, e che la dispersione giova (guardarsi intorno e chiudere, sia pure con grazia, la porta in faccia al « raccoglitore informato ») abbiamo visitato con gioia la mostra « RICUPERO DEL FANTASTICO ». Lasciando ai critici qualificati il discorso sulle arti mondiali limitandoci a dire che condividiamo appieno le idee espresse da Renzo Margonari nel lungo testo introduttivo del catalogo che, ci auguriamo, servirà a chiarire qualche punto oscuro a proposito dell'attività culturale (?) italiana (inutile dire *già* specializzata) degli

anni del dopoguerra. Il solo titolo (corrente in epoca di salutari errori matematici, provocatorio nel periodo corrente) spiega i motivi di una esposizione del genere ed è poiché questa è l'epoca in cui la fantasia viene sempre più avvilita (salvo per quanto riguarda la moda femminile) che dobbiamo salutare con gioia una mostra così coraggiosa, coerente, precisa, che propone e dimostra la validità del sogno, del gioco, dell'imprevisto, come unica scappatoia alla trappola del nostro oggi (purtroppo accettato anche da troppi artisti che, pigri e responsabili, abbracciano la causa della produzione industriale (1).
Per i molti nomi di partecipanti e per la varietà dei testi il catalogo « RICUPERO DEL FANTASTICO » è già entrato nella nostra « teca della memoria ».
Fino a quando il denaro non potrà comprare tutti i nostri sogni, fino a quando vivrà la fantasia, in occasioni come queste la nostra avventura terrestre troverà una conferma al suo esistere
Lione, 1967

JEAN MICHEL
(tradotto dal francese da Sergio Dangelo)

Marina Apollonio, la spirale

Arte viva

PALAZZO COSTANZI, TRIESTE

Un *environment* come quello che si è avuto a novembre nella sala di palazzo Costanzi a Trieste può far sollevare proposte di delicati 'distinguo' filologici in particolar modo per la straordinaria mescolanza dei linguaggi che è stata di proposito realizzata. Quelli che predominavano erano i 'fatti visuali' (la spirale di Marina Apollonio, i segnali di Cogno, le scale di Semerani), ma non mancavano oggettificazioni 'pop', e non univoche tra loro, bensì differenziate da scelte addirittura psicologiche di natura nettamente contrastante (vedi la pioggia artificiale in tubi di nailon della Reina, la 'forma uomo' di Crisman, la 'bomba', il 'gioco dell'oca').

Giorgio Forti

Alive Art

A situation like the one in November in the Costanzi Palace at Trieste could very easily excite endeavors of sophisticated philological discrimination because of the extraordinary mixture of visual languages that was quite intentionally created. There was a preponderance of « visual facts » (Marina Apollonio's spiral, Cogno's signs, Semerani's stairs), but there was no lack of « pop » objectifications, and even they weren't consistent; quite the contrary, they were the fruit of clearly different choices made at a level that might even be called psychological. (Consider Reina's artificial rain in nylon tubes, the « man form » of Crisman, the « bomb », the « goose game »).

Giorgio Forti

La geometria di Klee rivista da Achille Perilli

GALLERIA MALBOROUGH, ROMA

Achille Perilli — tema: trasformazione dello spazio 1965/1967; questo vuol dire due cose: *Il giardino geometrico*, 1967 (cm. 50 x 50) e *Lo spazio del cuore*, 1967 (cm. 160 x 160). Tutta la produzione artistica di Perilli vive dialetticamente legata a queste due realtà. Quanto a 'un resto', le notizie (dovizie) biobibliografiche riportate in fondo al catalogo parlano più sottilmente di una presentazione, e in fondo, servono a tracciare una *histoire* delle arti italiane se non contradditoria per lo meno anomala rispetto al piano naturale delle forme: CHE IL DESTINO DI PERILLI FOSSE LETTERARIO PIU' CHE LETTERALE? Lo si deciderà meglio in seguito.
1947 - Perilli pubblica con Attardi, Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Sanfilippo e Turcato il manifesto di « Forma 1 ».
1957 - Perilli fonda con Novelli la rivista *L'Esperienza Moderna* di cui escono cinque numeri (la mia collezione, a questo proposito, è completa da quando ho comprato il numero due a Bruxelles).
1967 - Durante « Grammatica no stop teatro 12 ore » organizza la relativa *trasformazione dello spazio.*
E negli intervalli? Altre riviste come *Arti Visive* e *Grammatica*, libri, teatro, una figlia: Georgia, qualche premio, un caleidoscopio con Gregotti (all'ultima triennale di Milano). Tutto è stato

TOGETHER, THEN WE WILL SEE WHERE WE ALL

dunque fatto e tutto concorre a consegnare Perilli attraverso future inevitabili biennali ed altre cose del genere alla storia della pittura italiana di questo difficile secondo ventennio.
(g. e. s.)

Se lei è 'beat' allora lui è Guardia Rossa

« I VIAGGI DI BREK » DI GASTONE NOVELLI, ALFIERI EDITORE

I viaggi di Brek connotati e parlati da Gastone Novelli editi da Alfieri presentati in libreria dalla Luisa Laureati. Brek. Un libro parlaimmaginato con gl'ingredienti del caso: le nozze con la dolce inevitabile Angelica marchesa-beat degli Angeli, i viaggi, le seduzioni, le Guardie Rosse con l'inchiostro rosso. Una piccola storia di un peloso Orlando a fumetti e *collage*, cacciatore d'avventure lunari con tanto di valigia (Freud docet!) che riscopre il senno nelle massime del presidente Mao: tutti i reazionari del mondo sono tigri di carta!
Peccato però che Angelica scelga (due pagine prima della fine) un nuovo amore e si metta con un capitano dei marines, peccato, perché così — tutto sommato — Brek ha solo la nostra simpatia. Infatti la sua disavventura sentimentale è proprio l'alibi necessario alla 'coscienza tranquilla' che non deve essere turbata dall'eventualità che Guardie Rosse si diventa anche per inevitabilità storica del pensiero laico e non solo per colpa dei tradimenti coniugali. Comunque Alfieri Editore d'Arte si è cautelato: tutti i diritti sono riservati per ogni forma di riproduzione editoriale, cinematografica, televisiva e teatrale. Brek. 'Nome proprio e anche suono per interrompere una conversazione noiosa'.

Gianni-Emilio Simonetti

La natura a ferro e a fuoco di Jannis Kounellis

GALLERIA L'ATTICO, ROMA

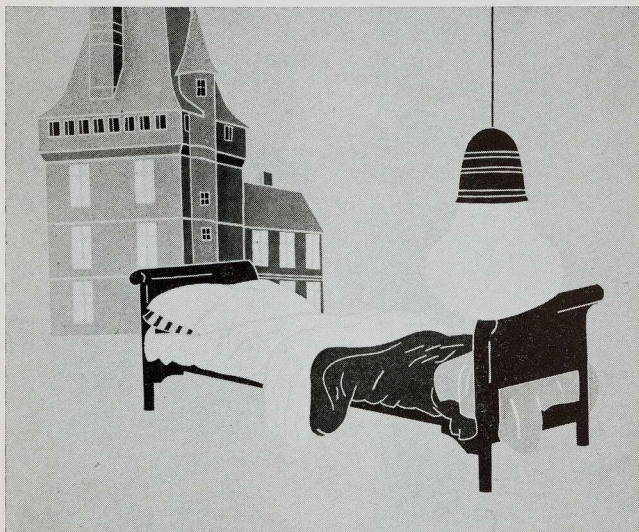
Quel che Kounellis vuole ottenere, almeno a questo punto della sua storia, è la natura più vera del vero. L'opera manufatta, vasi e piedistalli di metallo grigio in forma geometrica, si riduce a supporto dell'opera di madre natura, sotto forma di cactus, pappagalli (avvertimento per chi va a vedere la mostra: la stufa non c'entra: è lì per scaldare il pappagallo), fiori vari. La stufa non c'entra perché il calore è una sensazione, qualcosa di vissuto, mentre nelle cose di Kounellis è chiaro che la natura viene reificata a livello di forma, non serve a dare vita a una forma. Mentre ero lì a guardare, mi si è avvicinato un giapponese e nel suo inglese gentile mi ha chiesto: « Scusi, ma le piante le ha coltivate lui? » « Perché se no non capisco ».

Emilio Tadini, vita di Voltaire

STUDIO MARCONI, MILANO

Lo sguardo normale va avanti a forza di abitudini. E' educato a farlo, convinto a farlo. Così tutto quanto — persone e oggetti, ambiente, e anche tutti i mostri, naturalmente — finisce ogni volta per sembrare perfettamente a posto: nel migliore dei mondi possibili, o se non altro nell'unico mondo possibile. E ciò che sfugge e si rivolta a quella pessima ragione che è il buon senso viene collocato in un modo o nell'altro nella trascendenza o in qualcosa che le somiglia. C'è per esempio una specie di trascendenza artistica: lì dentro si è ormai dispostissimi a sistemare le « forme pure », le « interpretazioni private dell'artista » e altre cose del genere. Forse, per quanto ci riguarda, de Chirico è stato il primo a mettere le cose fuori posto. Cose normali, senza neanche cambiare molto, si precipitavano a stravolgersi, venivano fatte esplodere sotto un bombardamento di incongruenze. Così ci si poteva anche rendere conto che la propria irrefrenabile tendenza a riconoscere nelle cose un ordine immutabile (e sostanzialmente privo in se stesso di significato, capace di acquistare significato solo in rapporto a una serie di valori che fossero al di fuori e al di là) non costituiva affatto il valido riassunto quotidiano di una stabile nobile sempiterna ideologia delle ideologie.
Voltaire — la ragione attuata dentro le cose — mi sembrava che andasse molto bene, questa volta, spostato qui e adesso. Con certe incongruenze e certe contaminazioni che tendessero ad

COME FROM ■ A. BRETON LA BELLEZZA SARA' CONVULSIVA

acquistare una carica simbolica, a fare intravedere un significato integralmente oggettivo. Con un disegno, tra l'altro, che fosse una specie di anti-disegno, che cercasse di smontare le cose nell'attimo stesso in cui strutturandole le definiva.
Emilio Tadini

Emilio Tadini, Vita di Voltaire: il letto, 1967

Luce movimento in Europa

GALLERIA L'ARIETE, MILANO

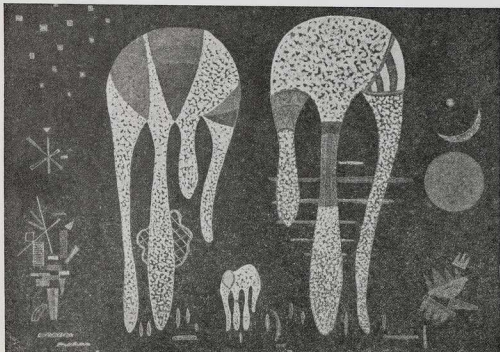
Luce e movimento: due parametri della visualità che nell'arte del passato erano, semmai, « finti » o impliciti nell'opera — i fondi oro, lo scintillio dei mosaici, gli spruzzi d'acqua delle fontane monumentali — oggi sono entrati a far parte dell'opera artistica: parte integrante addirittura, costituendo spesso l'elemento fondamentale sul quale l'invenzione dell'operatore s'appoggia. Ormai le opere cinetiche — si valgano o meno della componente luminosa, siano accura-

tamente programmate secondo moduli rigorosamente matematici, o siano più libere e giocose — sono di dominio pubblico e la loro presa sull'*inscape* e sul *cityscape* — sul nostro panorama visuale, in definitiva — diventerà sempre più importante. La città notturna, ad esempio, non potrebbe più concepirsi senza l'apporto di elementi dinamici e luminosi che ne accentuino, ne organizzino, l'aspetto. Le opere esposte in questa mostra, dovute a una scelta quanto mai rigorosa, sono una prova di come, anche nel breve *hortus conclusus* d'una galleria, questi oggetti cromatico-dinamici, cinetico-visuali, siano suscitatori di sempre rinnovate sollecitazioni estetiche; siano un po' i « condensatori » e gli « amplificatori » del nostro consueto bagaglio percettivo, ci aiutino ad atteggiare il nostro occhio (e la nostra corticalità visiva) secondo dimensioni insolite, dove spesso il gioco s'allea con il rigore scientifico e l'esperimento psicologico con la fantasia creatrice.

Gillo Dorfles

Wassili Kandinsky

GALLERIA DEL NAVIGLIO, MILANO

Wassili Kandinsky
Trente, 1937

Wassili Kandinsky
Division-unité, 1943

Un disco sotto l'ulivo

GALLERIA PAGANI, MILANO

Paolo Baratella ha esposto in novembre alla galleria Pagani la sua più recente produzione ed ha infilato nel risvolto del catalogo un disco a 45 giri inciso dal « Fono Studio 3 » con un *collage* musicale di Enzo Rognoni che ripete ed amplifica i temi della pittura del Baratella. L'idea del disco è buona, peccato però che il lavoro del Rognoni cada troppo facilmente nel gioco dell'afasia strutturale del tessuto musicale dimenticando che oggi, invece, dovrebbe essere celebrato non già l'aspetto afasico della musica, ma la sua epifania.

d. p.

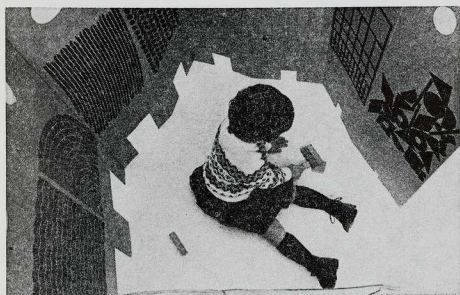
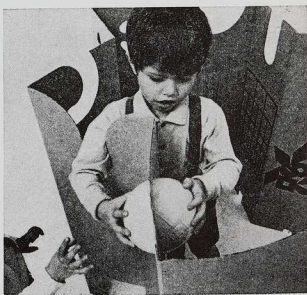
I giochi al loro posto di Enzo Mari

GALLERIA APOLLINAIRE, STUDIO DANESE, MILANO

Mari, sorprendendo anche coloro che lo conoscono da molto tempo, espone in questi giorni contemporaneamente in due posti, alla galleria Apollinaire e da Danese. Se la prima delle due

IL MONDO È VOSTRO COME NOSTRO. MA IN

mostre è essenzialmente dedicata alla *formatività di una idea*, la seconda tradisce l'ansia dell'artista nei confronti di una responsabilità didattica del comportamento creativo. *Il posto dei giochi* è infatti un'applicazione della sua idea di arte come maieutica della vita ed a proposito di questo *posto* si potrebbero fare interessantissime considerazioni che vanno da una dialettica di luogo e spazio in ordine alla loro occupazione a problemi più sottili di psicologia sociale, come quelli che fanno capo al rapporto fra *schema corporeo* e schizofrenia. Con questo non si vuol dire che stare fra pareti di cartone ondulato sia come stare a giocare sulla pelle nuda di mamma, ma potrebbe essere in termini di condizionamento un buon inizio, tutto sta nel riuscire a fare sì che il posto dei giochi non si trasformi mai in *un gioco al suo posto!*

Daniela Palazzoli

Enzo Mari, Il posto dei giochi

Peter Klasen

STUDIO BELLINI, MILANO

Klasen: Lubecca 1935. Prima personale italiana, artista del circolo Mathias Fels & Co. L'abbiamo già visto quest'anno all'inizio di stagione da Marconi assieme a Bertholo e Télémaque, poi al Salone dei Giovani e al Premio Lissone. Il lavoro di Klasen punta direttamente sull'ambiguità dell'associazione iconologica dei *mass-media* e, per questo, ricorda immediatamente sia Rosenquist che Hamilton, ma del primo non ha il respiro sociologico, del secondo non ha tradotto in un linguaggio continentale (degolliano!) il suo *evocativo metafisico*, diciamo allora che la pittura di questo artista si *manifesta* in un'aurea tutta parigina o meglio Restaniana. Si deve fare anche un altro nome, quello di Klapheck, ma è solo una sintonia d'ambiente e di passaporto. Per quanto attiene allo sviluppo del suo lavoro si deve infine notare come i temi di lavoro di Klasen stiano passando da una fase *contestuale* ad una dimensione *denotativa*.

Decultura plastica: Alighiero Boetti

GALLERIA LA BERTESCA, GENOVA

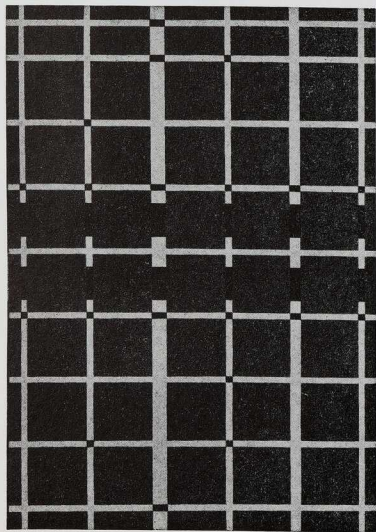
Progettarsi liberamente, evitare il sistema, ripossedere un « reale » dominio del nostro esserci, non assumere le strutture degli altri linguaggi, ritornare al gesto per recuperare l'uomo, ecco l'atteggiamento di Boetti. Scacciata la storia e la cultura rimane un fare pragmatico e concreto, vincolato al conoscere e al prendere possesso, da parte dell'uomo, del mondo. Il « fuoco » sta nel riscoprire il gesto, l'invenzione primigenia, il modo dell'accumulo, del taglio, dell'incastro, della disposizione libera di elementi ancora atipici. Ogni processo formativo e compositivo dopo una violenta « complicatio », retorica ed intellettualistica, viene così ad essere riproposto e rivissuto. La « *realtà mentale* di accumulo (1+1+1+1+1+1+1), di taglio (pav/im: en-t-o), di di mucchio (tubo, tubo, tubo, tubo, tubo / cemento, cemento, cemento, cemento) è presentata macroscopicamente. Le « figure », che ne derivano, posseggono soltanto una consistenza puramente obbiettiva, di nuda presenza, non rimandano ad alcunché di simbolico (l'elucubrazione sull'altro dal mondo è infinita), è il *modo di costituirsi* che importa.
Boetti lavora per deculturalizzare la nostra colta percezione, il nostro agire manierato, il nostro essere gestico complesso, regredisce le immagini al momento preiconografico per sottolinearne il senso emergente e fattuale. Evita l'apologia oggettuale e visuale per focalizzare le invenzioni che hanno « costruito » il mondo.

ULTIMA ANALISI È PIÙ VOSTRO CHE NOSTRO

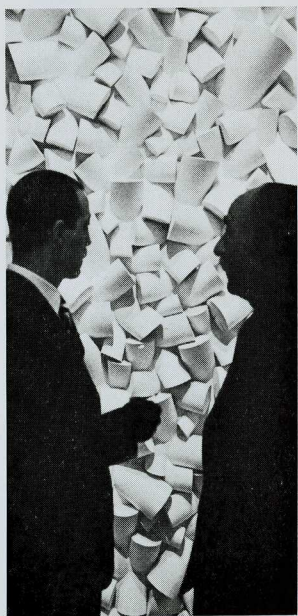
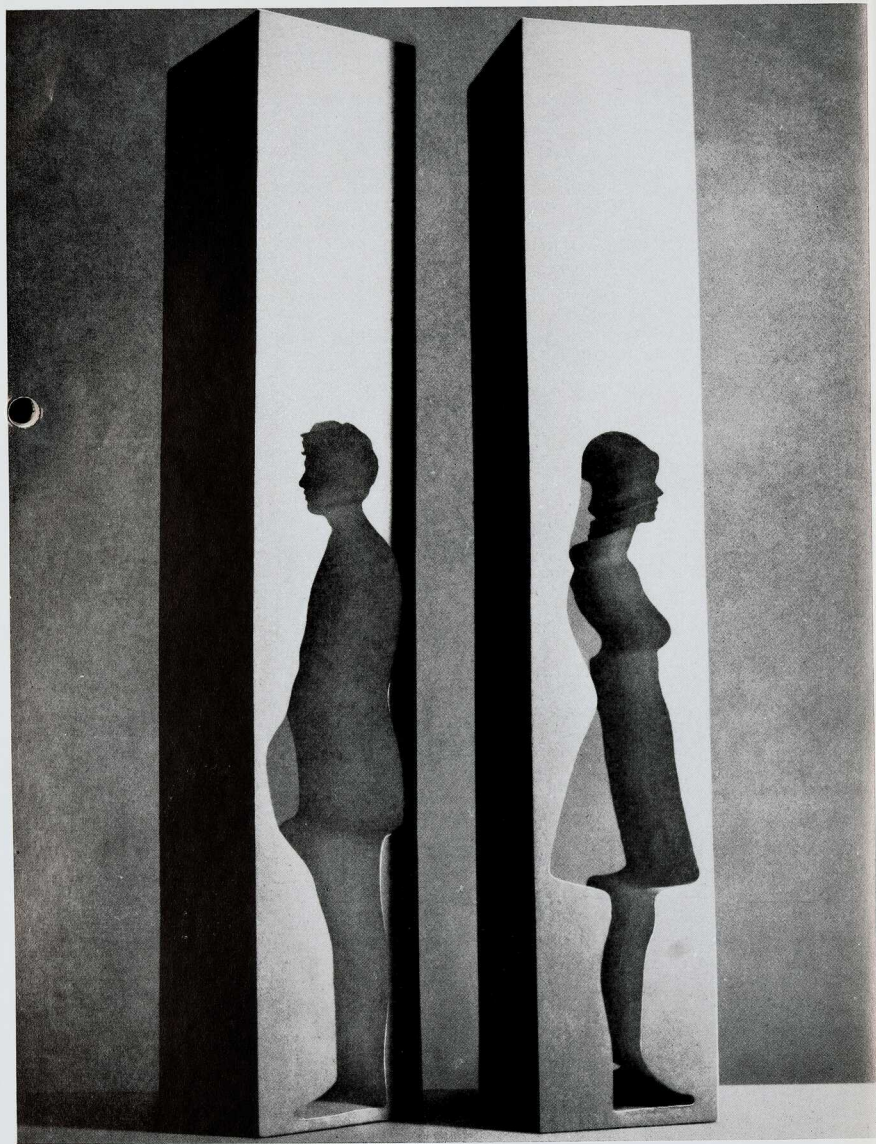
Domani Boetti eliminerà il suo intervento, la costruzione sarà affidata allo spettatore, la reinvenzione sarà non soltanto « finta » (da fingere=rappresentare con la mente), ma vissuta. Forse così ricostruiremo il mondo.

g. c.

Mauro Reggiani

GALLERIA LA POLENA, GENOVA

Mauro Reggiani,
Composizione n. 14
rosso più giallo, 1967

Mauro Reggiani,
Composizione n. 13
in verde, 1967

galleria la Polena
16121 Genova
24 largo XII ottobre
telefono 52338
mostra numero 54
Sergio de Camargo
31 ottobre 30 novembre 1967

GALLINA

Sculture multiple, 1967
poliestere
luminescente
cm. 290 x cm. 50 x cm. 50

Edizioni del Deposito

Nel 1967 la Galleria del Deposito ha realizzato 17 oggetti multipli di:

In 1967 the Galleria del Deposito edited 17 multiples by:

Alviani, Baj, Max Bill, Carmi, Castellani, Colombo, Del Pezzo, Gerstner, Mari, Morandini, Scheggi, Simonetti, Soto, Vasarely, Vices Vinci

e 7 cartelle di serigrafie di:

and 7 portfolios of screenprints by:

Baj, Max Bill, Carmi, Del Pezzo, Dorazio, Gerstner, Perilli

in 100 esemplari firmati e numerati.

in 100 signed and numbered copies.

Chiedeteci i cataloghi.

Ask for catalogues.

piazza Nettuno 3 r.
16146 Genova-Boccadasse
telefono 31.87.28

Bruno Alfieri, Getulio Alviani, Germano Beringheli, Max Bill, Kurt Blum, Eugenio Carmi, Germano Celant, Giulio Confalonieri, Flavio Costantini, Gillo Dorfles, Dusan Dzamonja, Germano Facetti, Carlo Fedeli, Lucio Fontana, Mario Gavello, Karl Gerstner, Brano Horvat, Vera Horvat-Pintaric, Richard P. Lohse, Emanuele Luzzati, Paolo Minetti, Achille Perilli, Arnaldo Pomodoro, Jesus Rafael Soto, Victor Vasarely, Kiky Vices Vinci.

Calendario mostre/Exhibitions calendar

GALLERIA	DICEMBRE	GENNAIO	FEBBRAIO
Galatea, Torino	De Chirico		
Gissi, Torino	Soldati		
Narciso, Torino	Da Dada al Surrealismo		
Notizie, Torino	Vasarely		
Punto, Torino	Con Temp l'AZIONE		
Sperone, Torino	Con Temp l'AZIONE	Pistoletto	Merz
Stein, Torino	Con Temp l'AZIONE	Lo Savio	
Centro Arte Viva, Trieste	Nannucci		
Cavallino, Venezia	Celli		
Ferrari, Verona	Soerensen	Gajani	

Comunicato stampa

La Sottocommissione per le arti figurative della XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, composta dal prof. **Valentino Martinelli**, Presidente, dal prof. **Giuseppe Mazzariol**, dal prof. **Mario De Biasi**, dai pittori **Mario Radice** e **Giuseppe Santomaso**, dallo scultore **Arnaldo Pomodoro** e dal prof. **Gian Alberto Dell'Acqua**, Segretario generale della Biennale, a conclusione dei propri lavori ha proposto al Presidente della Biennale, ing. **Giovanni Favaretto Fisca**, di realizzare un'ampia rassegna di carattere internazionale, avente per tema « Linee della ricerca dal 1950 al 1965 » nell'ambito delle arti della visione considerate in ogni loro aspetto.
Per lo studio di tale Mostra la Sottocommissione si è valsa della consulenza del prof. **Umbro Apollonio**, Conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea di Venezia, del prof. **Guido Ballo**, titolare di storia dell'arte all'Accademia di Brera di Milano, del dr. **Dietrich Mahlow**, direttore delle Kunstsammlungen der Stadt di Norimberga, del dr. **François Mathey**, Conservatore del Musée des arts décoratifs di Parigi, di Mr. **Kynaston Mo-Shine**, Conservatore del Jewish Museum di New York.

La Sottocommissione ha inoltre proposto di allestire una mostra storico-critica dell'opera di **Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini** dal 1910 al 1916.

Per la sezione italiana della XXXIV Biennale la Sottocommissione, ravvisata l'opportunità di presentare una ristretta selezione rappresentativa di varie tendenze ha proposto di invitare **Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Gianni Bertini, Arturo Bonfanti, Gianni Colombo, Mario Deluigi, Gianfranco Ferroni, Luciano Gaspari, Lorenzo Guerrini, Giovanni Korompay, Leoncillo, Livio Marzot, Carlo Mattioli, Mirko, Marcello Morandini, Gino Morandis, Gastone Novelli, Mario Nigro, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Achille Perilli, Giacomo Porzano, Guido Strazza.**

Nella sezione italiana verrà inoltre presentata una scelta delle opere di **Tancredi** (1927-1964).